

*Knapp Éva*



A CODEX  
GERMANICUS



*Helikon Kiadó*

A 15. század végén és a 16. század elején, a könyvnyomtatás felfedezésével párhuzamosan érkezik utolsó nagy korszakába az európai kéziratmásolás. Főúri körökben még a 16. század elején is gyakran lebecsülik a nyomtatott könyvet és olcsó alapanyagát, a papírt, s a kéziratok és nyomtatványok reprezentatív szöveghordozójaként egyaránt a pergament részesítik előnyben. A kéziratos másolás és a nyomtatott könyv rivalizálását különösen jól mutatják azok a kéziratok, amelyeket nyomtatványok másolásával állítottak elő.

Ennek egyik szép példánya a budapesti Egyetemi Könyvtár Kézirattárában található, a Codex Germanicus 3. jelzetű német nyelvű imádságoskönyv a 16. század elejéről, amely egy egykorú nyomtatvány kézzel írott másolata.<sup>1</sup> A kódexet vörössel vonalazott és keretezett, finom minőségű pergamenre készítették. A körülva-

gott kézirat átlagos mérete  $133 \times 100$  mm, terjedelme 111 lap. Különösen a kézirat elején és végén található lapok mutatják a gyakori használat nyomait. A tiszta és szabályos írás a legkorábbi gót betűtípus pontos másolata. Az egyhasábos írás általában folyamatos, s mindössze három üres oldal található a kódexben. A kéziratot hét, széles keretézésű, gazdagon színezett egész oldalas fametszet díszíti, a szöveges oldalak egy részét ugyancsak színezett fametszettek keretezik. Az egész oldalas figurális díszítések szoros tartalmi kapcsolatban állnak az utánuk következő szöveges résszel. A kézirat elején egy lap hiányzik: ennek egyik oldalán a cím, másik oldalán az első szövegegységhez kapcsolódó ábrázolás állhatott. A kézirat pontosan követi a mintául szolgáló nyomtatvány ívszámozását, ami egyben jelzi, hogy a kódex eredetileg 14 nyolclapos ívből, tehát összesen 112 lapból állt. Az egész oldalas illusztrációkkal szembeni oldalakon a hosszabb szövegegységek elején nagyméretű, háromsoros, a szövegek elején kisebb, kétsoros iniciálék találhatók. A szöveget számos oldalon több, piros és kék

színű, fordított D betűre emlékeztető szakaszolójel tagolja.

A kézirat nyolc fő szerkezeti egységét bűnbánati és búcsúimádságok, Mária-imádságok, a szentháromsághoz fűződő imádságok, Krisztus szenvedéséhez kapcsolódó szövegek, áldozási imádságok, a Mária-imádságok egy újabb csoportja, a hét bűnbánati zsoltár litániával és Szent Anna-imádságok alkotják. Ennek megfelelően a nagyobb szerkezeti egységek előtti egész oldalas ábrázolások témái (a hiányzó első kép kivételével, amely egy gyónási jelenetet ábrázolt) sorrendben a következők: holdsarlós Madonna, szentháromság, Gergely pápa miseje, áldozási jelenet, Mária a gyeppadon, az imádkozó Dávid király, Szent Anna harmadmagával. A keretdíszeket figurális és ornamentális motívumok laza egymásba szövése alkotja.

A kódexet vékony fatáblára húzott, kissé kopott, aranyozott bőrkötés borítja, amely a virágdíszes, legyezőmotívumos nagyszombati kötések egyik változata a 17–18. század fordulópontjáról.<sup>2</sup> Elöl és hátul azonos, kettős keretézésű tükrében bélyegzőkkel készített sarok-

és középipítmények vannak: négy stilizált virágos, indás sarokdísz egy tizenhat sugaras legyezős középdísz fog közre. A tükör kettős vonalkeretben futó, görgetőkkel benyomott ke-retdíszei közül a belső rombusz alakú virágos, a külső indás, csipkés. A négy mezőre osztott gerinc közepén apró virágok sorakoznak. A kötéstáblákat két, hátulról előre záródó filigrán vaskapocs fogja össze. A kapocs a kötéssel egykorú, finoman kidolgozott egyedi munka.

A kódexben egy behelyezett papírlapon korábban a „Michaelis Winckler Anno 1782” bejegyzés volt olvasható.<sup>3</sup> Az első kötéstábla belső oldalán található 19. századi írás azt rögzíti, hogy a kéziratot bejegyezték az Egyetemi Könyvtár katalógusába.

### *A nyomtatott előzmény*

A kézirat alapjául szolgáló nyomtatványt Berkovits Ilona határozta meg 1931-ben.<sup>4</sup> Ez a *Gilgengart* rövidített címen ismert imádságoskönyv, amely 1520-ban és 1521-ben két kiadásban jelent meg az augsburgi Johann Schönsperger nyomdájában.<sup>5</sup> Ezenkívül még két különböző, impresszum nélküli kiadása, illetve kiadásváltozata ismert ugyanebből az időből.<sup>6</sup> E kiadások egy részét ma már csak leírásból ismerjük. Az 1520-as kiadásból a müncheni Bayerische Staatsbibliothek őriz egy példányt.<sup>7</sup> A nyomtatvány ritka előfordulását jelzi, hogy az egyik évszám nélküli kiadásnak a berlini királyi könyvtárban őrzött színezetlen példányát már 1913-ban fakszimile kiadásban megjelentették. Ebben a hiányzó nyomdai iniciálékat egy zwickaui példányból, az egyik hiányzó metszetet pedig az 1520-as kiadás müncheni példányából vették át.<sup>8</sup> A különböző kiadások (kiadásváltozatok), illetve azok fennmaradt példányai között kisebb formai eltérések találhatók: így például a címlap és a szöveg



sorainak tördelésében, a címlap egy (piros), illetve két (piros és fekete) színnel történt nyomásában, a betűk cikornyáiban, az iniciálék és az impresszum közlésében, illetve elhagyásában, a metszetek elhelyezésében és színezésében, valamint az oldalak keretezésében.

A kiadványt megjelentető nyomdász, az idősebb Johann Schönsperger 1508-tól kezdve I. Miksa császár szolgálatában állt.<sup>9</sup> Mintegy száz ismert nyomtatványa közül kiemelkedik a császár imádságoskönyve 1513-ból, valamint stilizált önéletrajzi munkája, a *Teuerdank* 1517-ből és 1519-ből.

Bár a *Gilgengart* megrendelőjére egyik kiadásban sincs közvetlen utalás, a nyomtatvány betűtípusa és keletkezési körülményei egyértelműen tanúsítják Miksa császár mecénási szerepét. A megrendelőre valló nyílt utalás hiánya azzal magyarázható, hogy a vállalkozás csak a császár halála után valósulhatott meg, követve ezzel az imádságoskönyv és a *Teuerdank* sorsát: az imádságoskönyv kinyomtatása más tervek miatt félbeszakadt, a *Teuerdank* első kiadásának példányait pedig a császár haláláig ládákban

őrizték, s csak 1526-ban osztották szét. Míg az imádságoskönyv és a császár két önéletrajzi műve, a *Teuerdank* és az ugyancsak befejezetlenül maradt, csupán 1775-ben kinyomtatott *Weisskunig* keletkezés- és kiadástörténetét elég pontosan ismerjük,<sup>10</sup> a *Gilgengart* születésének több részletét homály fedi. Nem ismerjük a szöveg összeállítóját, csak feltételezhetjük, hogy ezt a munkát a császár környezetének valamelyik egyházi tagja végezte. Az is csak hipotézis, hogy a császár célja a könyvvel a torzóban maradt imádságoskönyv után egy kevésbé igényes és költséges, ám mégis különleges és reprezentatív kiadvány megjelentetése volt. Ugyanakkor aligha feltételezhető, hogy a *Gilgengart* impresszum nélküli kiadásai korábbiak lennének az 1520-as kiadásánál, s hogy még a császár életében megjelentek volna. Sokkal valószínűbb, hogy Miksa több más vállalkozásához hasonlóan ennek a könyvnek a megjelentetése is pénzhiány miatt maradt el, s bár a betűk és a fametszetek már korábban készen voltak, a könyv kinyomtatására már csak a császár halála után került sor.

*A kézirat keletkezése,  
viszonya a nyomtatványhoz, utóélete*

A kézirat keletkezési körülményeire közvetlen utalást nem találunk a kódexben. Ha volt is ilyen, az legfeljebb az elveszett címlapon vagy az ugyancsak elveszett eredeti kötéstáblán kapott helyet. Így nincs más lehetőség, mint megvizsgálni a kézirat eltéréseit a nyomtatványhoz viszonyítva, s ebből következtetni a keletkezés körülményeire.

Ha összehasonlítjuk a kódexet a nyomtatvány 1520-as kiadásának Münchenben őrzött példányával, a következő eltéréseket találjuk.<sup>11</sup> A kézirat nem teljesen hű másolata a nyomtatványnak, bár annak betűtípusát pontosan követi, s a betűk közti különbségek nagyjától is nehezen vehető észre. A kódexet tehát olyan másoló írta, aki fölényes biztonsággal művelte a fraktura típusú írást. A másoló nem tartja be a nyomtatvány sorainak zárt formáját, és a sorok között gyakran egy-két szótagnyi eltérés található. A sorok végén a betűk néha összerolódnak. A formai eltérések mellett a szöveg-

ben is találunk különbségeket, bár azonos dialektusban íródott a nyomtatványéval, kisebb helyesírásbeli eltérések gyakran előfordulnak. Fontos tartalmi különbség, hogy a nyomtatvány hímnemű nyelvtani formáit, amelyek az imádkozóra vonatkoznak, a kéziratban néhány kivétellel nőnemű alakra változtatták (pl. ich armer sünder – ich arme sünderin, stb.). A kódex finom pergamenre íródott, a nyomtatvány durva pergamenjével szemben. A kódex utolsó lapjáról hiányzik a nyomtatvány megjelenési helye, éve és a nyomdász neve, viszont az ívek a nyomtatvány mintájára a jobb alsó sarokban számozottak. A kódexből elveszett az első lap, ezért a nyomtatvány címlapja és a címlap hátoldalán a gyónási jelenetet ábrázoló fameszt hiányzik. Az elveszett címlap és illusztráció fényképét a *Gilgengart* 1520-as kiadásának müncheni példánya alapján közöljük (1–2. kép). A kézirat csonkaságából fakad az az eltérés, hogy a kódexben összesen 14, a nyomtatványban 15 különböző keretdiszt találunk. A keretdisztek elhelyezése a kódexben általában nem felel meg a nyomtatványnak, attól eltérő



1. Das büchlein ist genant der Gilgengart . . .  
(Augsburg, Hans Schönsperger, 1520) Bayerische  
Staatsbibliothek, München, L. impr. membr. 25a.  
123 × 92 mm. Címlap.



2. Az 1. képen közölt címlap hátoldala.

lapokon szerepelnek. A kódexbeli levonatok színezése az illuminálás szabályai és technikája szerint készült, a nyomtatvány metszetei híg festékkel, világos színekkel enyhén színezettek. A *Gilgengart* különböző kiadásában az iniciálék helyét üresen hagyták, illetve nyomdai iniciálékat alkalmaztak, a kódex nagy kezdőbetűit kézzel festették.

Mindezek alapján csupán annyi biztos, hogy a kódexet előkelő hölgynek szánták. Ezen túlmenően Berkovits Ilona megkockáztatta a feltevést, hogy a kéziratot a „császár felesége számára” készítették.<sup>12</sup> A nyomtatványok kézi másolásának gondolata valóban nem volt idegen Miksa császártól, amint ezt a második feleségével, Bianca Sforza Máriával kötött házassága alkalmából 1494-ben megjelent *Epithalamion*nak a császári pár kettős portréjával díszített kéziratot másolata tanúsítja.<sup>13</sup> Ezt a másolatot, amely 1509-ben, a házasságkötés után 15 évvel kései ajándékként készült a császárnénak, a *Gilgengart* kéziratot másolata közvetett formai előzményének tekinthetjük. Igen nehéz a kódexet konkrét személyhez rendelni,

mivel az alapul szolgáló nyomtatvány első, évszámmal jelzett kiadása a császár halála utáni évben jelent meg, a kézirat tehát csak ezután készülhetett. Másrészt Miksa második felesége, Sforza Mária 1511-ben meghalt, harmadik feleségével, II. Ulászló magyar király lányával, a kiskorú Anna hercegnővel pedig 1515-ben kölcsönös örökösödési szerződés keretében azzal a feltétellel kötött házasságot, hogy halála után Annát Miksa egyik unokája, Károly vagy Ferdinánd főherceg veszi feleségül, miután elérte a nagykorúságot. Ulászló ugyanakkor Lajos fiával eljegyezte Miksa unokáját, Máriát, s a császár Lajost fiává fogadta.<sup>14</sup> Anna 1521-ben lesz Ferdinánd felesége, Lajos és Mária 1522-ben kötnek házasságot. Mindezen körülmények ismeretében nem valószínű, hogy a kódex Annának készült. Magyarországi Anna kézzel írott imádságoskönyvét egyébként is ismerjük: Ferdinánd császár udvari festője, Jakob Seisenegger (?) 1524-ben készítette pergamenre, s többek között Ferdinánd és Anna egész alakos, portrészzerű ábrázolása díszíti.<sup>15</sup> Inkább lehetséges, hogy Miksa császár unoká-

jának, Máriának, később II. Lajos magyar király feleségének szánták nászajándékként. S bár a gondolat még föltehetően Miksától származik, a közvetlen megbízást a másolat elkészítésére minden valószínűség szerint már nem ő, hanem unokája, Ferdinánd császár, Mária testvére adta.

Azt, hogy a kézirat Mária főhercegnő, a későbbi Mária királyné számára készült, közvetve alátámasztják a kódex további sorsára vonatkozó adatok, illetve feltevések. Biztosan csupán annyit tudunk, hogy a Magyarországra került kéziratot a 17–18. század fordulóján a nagy-szombati jezsuita nyomdában újrakötötték, majd 1782-ben Winkler Mihály bonyhádi plébános tulajdonába került. Ugyanezekben az években jutott Winkler tulajdonába a később *Nádor kódex* néven ismertté vált 16. század eleji kézirat a pozsonyi klarissza kolostorból.<sup>16</sup> Lehetséges tehát, hogy a *Gilgengart* másolata is Pozsonyból jutott Winklerhez.<sup>17</sup> A kódex Pozsonyba kerülése összhangban áll azzal a feltevéssel, hogy a kézirat eredetileg Mária királyné birtokában volt: a királyné a mohácsi

vereség hírére Budáról Pozsonyba menekült, ahol több hónapig időzött, s a magával vitt kincsek, könyvek és iratok egy részét a pozsonyi káptalan őrizte meg.<sup>18</sup> Amikor aztán II. József császár tervbe vette a káptalan feloszlatását,<sup>19</sup> a könyvtár legértékesebb darabjait egyházi személyekhez menekítették. A feltevéseknek ez a sorozata egyben megoldja a kódex Magyarországra kerülésének problémáját, ami egyébként külön magyarázatot igényelne.

#### *Műfaj, szerkezet, tartalom, források*

A kódex az alapjául szolgáló nyomtatvánnyal együtt a késő középkori német nyelvű illusztrált imádságoskönyveknek abba a csoportjába tartozik, amelyre a döntően liturgikus jellegű összeállításokkal (pl. a óráskönyvekkel) szemben a magánáhitatra szánt imádságsszövegek jellemzők. Ezek a személyes áhitat céljára nagyrészt olyan szövegeket tartalmaznak, amelyeknek latin előzményei sem a hivatalos liturgiában, sem a különféle paraliturgikus imádsággyakorlatok-

ban (pl. Officium parvum BMV) nem fordultak elő. A két fő típus között számos átmeneti forma található, s egyértelmű hozzárendelés nem mindig lehetséges. Az első német nyelvű imádságoskönyvek a 14. században jönnek létre. A magánáhítatra szolgáló gyűjtemények többségét 1450 után készítik, elsősorban a délnémet területen lévő női kolostorok lakóinak, míg a Németalföldön a hórászkönyv az uralkodó típus. A könyvnyomtatás első időszakában viszonylag kevés magánáhítatra szolgáló német nyelvű imádságoskönyv keletkezett, ezek használói növekvő mértékben világiak. A livres d'heures franciaországi szerepéhez hasonló funkciót töltött be a 16. század elején Németországban a *Hortulus animae* című imádsággyűjtemény és annak német nyelvű változata, a *Seelengärtlein* (Wurzburgart der Seel), melyből 1498 és 1598 között mintegy 140 különböző kiadás ismert. A hórászkönyvekkel szemben a személyes használatra szánt imádságoskönyvek szöveganyaga tartalmi és formai szempontból egyaránt sokkal változatosabb, szerkezete kötetlenebb.

A laikus használatra készült imádságoskönyvek külön csoportját alkotják a fejedelmek kézzel írott díszes imádságoskönyvei, amelyek rendszerint a liturgikus imádkozási stílust képviselik: nagyrészt megfelelnek a hórászkönyvek imáinak vagy azok részleteit tartalmazzák más imádságokkal együtt, s a személyes imádkozásra csak ritkán adnak lehetőséget. A fejedelmi imádságoskönyvek két további csoportra oszthatók aszerint, hogy az uralkodók csupán használták vagy pedig egyenesen az ő megrendelésükre készítették őket.<sup>20</sup> I. Miksa császárt különleges hely illeti meg a késő középkori fejedelmi imádságoskönyvek történetében, mivel személyéhez közvetlenül összesen négy különböző imádságoskönyv fűződik.

Csupán közvetve kapcsolódik Miksához anyjának, Eleonóra császárnénak 1463 körül készített imádságoskönyve, amelyet még gyermekként lapozgathatott.<sup>21</sup> Az első imádságoskönyvet Miksa megrendelésére 1486 körül a burgundi udvarban készítették. Ez a napi használatot – nem pedig a reprezentációt – szolgáló ún. régebbi imádságoskönyv tartalmában is

különbözik a hóraskönyvektől, mivel az imádságokat a császár saját elképzelése szerint állították össze.<sup>22</sup> A föltehetően I. Miksa részére készült második összeállítás szoros tartalmi kapcsolatot mutat az elsővel és a harmadikkal, s mintegy a kettő közti változatként értékelhető.<sup>23</sup> A harmadik gyűjteményt, amelyet néha egyszerűen I. Miksa császár imádságoskönyvének neveznek, valószínűleg a Miksa apja, Frigyes császár által 1469-ben alapított Szent György-rend tagjainak állították össze, de az is lehetséges, hogy a császár különleges alkalmakkor ajándékozott belőle.<sup>24</sup> Ugyanennek az imádságoskönyvnek ismert egy kevésbé reprezentatív, kis formátumú, igénytelen betűkkel papírra nyomott kiadása, mely az augsburgi Silvan Othmar nyomdájában jelent meg évszám nélkül. Ez föltehetően próbanyomatként szolgált az imádságoskönyv „népszerű” kiadáshoz.<sup>25</sup>

Az első ún. régebbi és a harmadik, nyomtatásban megjelent imádságoskönyv tartalmi összevetése azt mutatja, hogy a régebbi könyv alapul szolgált az új összeállításhoz. A két gyűj-

temény több szövege teljesen azonos, a szövegek egy részét hasonlóan csoportosították. A szentek köre a harmadik imádságoskönyvben részben módosult, de a hozzájuk kapcsolódó szövegek azonosak, illetve némileg rövidített formában szerepelnek. Néhány imádságnak csupán a címét alakították át, másokat újakkal helyettesítettek. Az imádságok egyéni jellegű összeállítása után a harmadik gyűjteményben egy terjedelmes Mária-officium és egy szent kereszt-officium következik; az egyébként mindig – az ún. régebbi imádságoskönyvben is – előforduló litánia itt nem szerepel. Ugyancsak hiányzik a kalendárium, fennmaradt azonban egy, a császár megbízásából a Szent György-lovagrend számára összeállított kézíratos kalendárium, s lehetséges, hogy azt az imádságoskönyv kiegészítésére szánták.<sup>26</sup>

Ezeknek a latin és flamand, latin és francia, illetve teljesen latin nyelvű összeállításoknak a sorába utolsóként illeszkedik a Miksa császárhoz fűződő negyedik, immár német nyelvű imádsággyűjtemény, a *Gilgengart*. Ennek mind szerkezete, mind tartalma alapvetően külön-

bözik a három imádságoskönyvtől. Az összeállításban összesen 47 önálló szöveget találunk.<sup>27</sup> Műfaji szempontból többségük imádság (33 db), illetve imádságsorozat (7 db), ezenkívül négy rövid fohász (ún. Spruch), két miseszöveg, illetve miseimádság és egy officium szerepel. A hagyományos (kérő, köszönő, dicsőítő) imádságtípusok mellett néhány jellegzetes késő középkori szövegösszeállítás is megtalálható a gyűjteményben: halmozó- és ismételőimádságok, valamint egy legendai elemeket felhasználó, ún. elbeszélő ima. Ez a műfaji megoszlás jól mutatja, hogy a gyűjteményt világi személyeknek szánták: az önálló imádságok nagyszámú tematikus csoportosítása tág lehetőséget nyújt a válogatásra. A terjedelmesebb imádságfüzerek, illetve a rövid fohászok szerepeltetése is a világiak áhítatgyakorlatának eltérő időbeli kereteire van tekintettel. Ugyanezt jelzi, hogy kötött napi imádságrendet feltételező officium csupán egy van a gyűjteményben. Megkönnyítette a használatot, hogy a szövegek egy részénél előzetes tájékoztató olvasható, ami a címen kívül utal az imádkozás alkalmára és

módjára, az imádság szerzőjére, hasznára és az általa elnyerhető búcsúkra.

A kódex szövegeit Vízkelety András katalogizálta, s egyben kísérletet tett a különböző kéziratokban található párhuzamos szövegek meghatározására.<sup>28</sup> Mivel itt egy nyomtatvány másolásával létrejött kézitról van szó, a szövegek párhuzamait és forrásait az egykorú nyomtatott imádságoskönyvekben is keresni kell. Itt nincs lehetőség minden szöveg megemlítésére és az ismert változatok felsorakoztatására, s csupán néhány érdekesebb, gyakran előforduló, kiterjedt szöveghagyományozódással rendelkező, jellemző példát emelünk ki. Az első részben<sup>29</sup> a három könyörgésből és a hozzájuk kapcsolt egy-egy Miatyánkból álló, ún. három Pater noster imádság (5v–6v) az ismétlődő imádkozás egyik formája, melyhez már a 13. században a három Ave Maria elmondása és búcsúengedély kapcsolódott. A három Pater noster hatékonyságát a bevezető megjegyzés hivatott tanúsítani, amely szerint ezáltal egy gyilkos megmenekült: ti. utolsó óráján a kárhozattól. Az O Ewige gothaitt o ware mensch-



heit (7r) kezdetű fohászhoz 500 év, az első rész utolsó imádságához, amit bevezetője szerint térden állva kell mondani, 300 év búcsú kapcsolódik (7r-v).

A második rész Mária-imádságai közül a Mária nevének öt betűjéről szóló O Maria ein mitlerin (9r-10r) kezdetű első szöveg a Meditatrix dei et hominum kezdetű imádság fordítása. Ez az akrosztichon típusú Mária-imádságok egyik elterjedt, gazdag szöveghagyománnyal rendelkező változata. A szöveg előszava (7v-8r) egy strassburgi johannita szerzetes prédikációjára hivatkozik: eszerint aki az imádságot naponta elmondja, nem kerül a pokolba. Ez a meg nem nevezett johannita föltehetően azonos Nikolaus von Löwennel, aki 1371-ben lépett a rendbe, és a Strassburg melletti Grüner Wörth johannita kolostor megbízásából irodalmi munkásságot végzett.<sup>30</sup> A következő szöveg a Clairvaux-i Bernátnak tulajdonított, ún. arany Ave Maria (10r-12r), amely nem az ismert imádság egyszerű parafrázisa, hanem az Ave Maria, ancilla sanctae trinitatis humillima kezdetű Mária-antifóna másutt is gyakran előforduló

fordítása.<sup>31</sup> A bevezető szerint ezt az imádságot egy angyal adta Szent Bernátnak, ami utalás Bernát angyalokkal kapcsolatos legendás látomására. A szöveg szerepel például a Hortulus animae egy 15. századi kéziratában,<sup>32</sup> latinul pedig a gyűjtemény 1503-as strassburgi kiadásában jelenet meg.<sup>33</sup> A Hortulus animae első latin kiadása 1491 körül, első német kiadása 1501-ben látott napvilágot. A további német kiadások jórészt a Sebastian Brant és Jakob Wimpfeling által kezdeményezett 1502-es strassburgi kiadásra mennek vissza, amely jelentősen előmozdította az összeállítás elterjedését. I. Miksa császár családja és a Hortulus animae szoros kapcsolatára vet fényt, hogy a Brant-féle Hortulus animae 1510-es német nyelvű strassburgi kiadásának kéziratosa másolata 1517-1523 között Németalföldön I. Miksa császár lánya, Margit főhercegnő számára készült.<sup>34</sup>

A Frew dich aller gebenedeiste gotes gebererin (14v-16v) kezdetű szöveg, mely címe szerint pestis, valamint minden testi és lelki veszély ellen mondandó, a Gaude virgo gloriosa

kezdetű, Mária hat öröme néven széles körben elterjedt imádság fordítása.<sup>35</sup> Mária kilenc öröméhez fűződő imádság szerepel a kódex másik Mária-imádságokat tartalmazó részében (58r–65v). A két rövid fohászt (16v–17r) követő szöveg, In mitten unser lebens zeit (17r), Notker Balbulus Media vita kezdetű himnuszának a 15. században keletkezett, számos változatban fennmaradt fordítása.<sup>36</sup> Az In der dein hilff und beschirmungen fleüch ich kezdetű, szomorúság idejére való szöveg (17v–18v) a Sub tuum praesidium kezdetű, legrégibb Mária-imádság fordítása.<sup>37</sup> Ezt a részt egy Mária-mise szövege zárja (18v–22v), melyben az egyházi év ünnepei szerint más-más szövegre van utalás, s amely II. Orbán pápára vezethető vissza.<sup>38</sup> Ez a miseszöveg föltehetően a hórásoknyveken kívül a magán imádságoskönyvekben, így a Hortulus animae-ben is szinte elmaradhatatlan kis Mária-officiumot helyettesíti.

A harmadik egység a szentháromság officiumával kezdődik (24r–34v). Ezt követi három imádság a szentháromsághoz és kü-

lön-külön a három isteni személyhez (35r–37v). Ezek latin változata szerepel a *Hortulus animae* 1503-as strassburgi kiadásában.<sup>39</sup> A részt a szentháromságról szóló mise zárja (37v–40v).

A Krisztus szenvedéséről szóló negyedik rész első szövege egy nyolc tagból álló imádságosorozat (42r–44v), amely a Domine Jesu Christe adoro te in cruce pendentem kezdetű imádság számos változatban előforduló fordítása, s melynek eredetijét a hagyomány Nagy Szent Gergely pápának tulajdonította.<sup>40</sup> A bevezető (41r) szerint a szöveg „Gergely pápa látomása”, tehát a Gergely pápa miséjét ábrázoló kép előtt mondandó, s az eredetileg öt imádsághoz a pápák még hármat kapcsoltak, és a vele járó búcsúkat is megsokszorozták és megerősítették. Ennek a résznek az elején épp egy ilyen, a középkor végén különösen kedvelt ábrázolás látható.<sup>41</sup> A Krisztus tagjait köszöntő második szöveg (44v–47r) első pillantásra a Clairvaux-i Szent Bernátnak tulajdonított Rhythmica oratio ad unum quodlibet membrorum Christi patientis et a cruce pendentis-re emlékeztet,

valójában a *Salve tremendum cunctis potestibus caput* kezdetű imádság fordítása, mely a 16. század elejéről számos változatban ismert.<sup>42</sup> A harmadik imádság bevezetője a búcsúk mellett a szöveg állítólagos eredetéről is tájékoztat: a lateráni Szent János-templomban találták köre írva, szerzője Szent Ágoston (47r–48v). A *Deus qui pro redemptione* kezdetű latin eredeti valójában a középkor végén különösen kedvelt pszeudo-ágostoni orációk egyike.<sup>43</sup> Ennek a Krisztus szenvedéséhez fűződő egész résznek további érdekessége, hogy az első és a harmadik szöveg a különböző reneszánsz pápák által hozzájuk kapcsolt búcsúk részletes leírásával megtalálható Hartmann Schedel egyik kéziratos imádsággyűjteményében,<sup>44</sup> valamint egy, a *Hortulus animae*-vel szoros kapcsolatban álló, 1510 körül apácáknak készített német nyelvű kéziratban,<sup>45</sup> s mindhárom szöveg szerepel a *Hortulus animae* 1510-ben Strassburgban megjelent német nyelvű kiadásában.<sup>46</sup> A *Hortulus animae* 1503-as latin kiadásában az első és a második szöveg latin előzménye jelenik meg.<sup>47</sup>

Az áldozási imádságokat tartalmazó ötödik rész első, áldozás előtt ajánlott szövege, Almechtiger barmhertziger got (49r–50v) az Aquinói Szent Tamásnak tulajdonított Omnipotens sempiternus deus, ecce accedo kezdetű oráció több változatban fennmaradt fordítása.<sup>48</sup> A következő szöveg, O Herr der uns under dem wirdigen Sacrament (50v) latin eredetije a *Deus qui nobis sub sacramento* kezdetű liturgikus eucharisztikus imádság. Az áldozás előtti szövegek utolsó darabja egy Mária-imádság, O Maria ein gebenedeytte muter (51v–52v), amit három áldozás utáni szöveg követ (52v–57r).

A hatodik rész Mária-imádságai közül az első a már említett Mária kilenc öröme (58r–65v), amit az ún. *Das guldin Crongebet* (65v–74r), más néven Mária tíz öröme imádság követ. A rózsafüzérszerű imádság előszava szerint minden „öröm” után tíz Ave Maria mondandó, s az egész áhítatot harminc napon át égő fény („licht”) mellett kell végezni. Más változatai szerint ugyancsak harminc napon át kell mondani az ún. Sancta Maria-imádságot Mária szenvedéséről (75r–81r),<sup>49</sup> ami az egyik legel-

terjedtebb Mária-imádság a középkorban. A következő szöveg, Ein schön gebett von unser lieben Frawen schiedung (81r–83v), a Mária halálát (Transitus Mariae) elbeszélő apokrif történet összefoglalása. Ez valójában nem imádság, hanem a Jacobus de Voragine, Ludolf von Sachsen, Temesvári Pelbárt és mások Mária-legendái nyomán a 15–16. században széles körben elterjedt apokrif irat csodás elemeinek sűrített elbeszélése, melyhez egy imádság (83v–85r) és egy Mária megdicsőüléséről szóló, ún. Spruch kapcsolódik (85r–v).<sup>50</sup>

A hetedik részben a hét bűnbánati zsoltár fordítása (87r–99v) az 1499-ben Augsburgban Erhard Ratdoltnál megjelent nyomtatvány fordításaihoz áll közel.<sup>51</sup> A zsoltárokhoz kapcsolódó mindenszentek litániára (99v–104r) a benecés rendi szentek viszonylag nagy száma jellemző. Rajtuk kívül ugyanitt a középkor végén csupán lokális tiszteletben részesített Szent Afra érdemel említést, mivel az összeállítás keletkezési helyére, Augsburgra utal. Ezt a részt az „örök bölcsességhez” szóló imádság zárja (104v–105r), melynek latin eredetije meg-

van például a *Hortulus animae* 1503-as strassburgi kiadásában.<sup>52</sup>

A Szent Annához fűződő utolsó rész első imádságának bevezetője tájékoztat arról a búcsúengedélyről, amelyet 1494-ben VI. Sándor pápa kapcsolt a szöveghez (106r–v). Megemlíti továbbá, hogy az imádságot Szent Anna képe előtt háromszor kell elmondani, és hogy a pestis ellen is hasznos. A szöveg a bevezetővel együtt a Brant-féle *Hortulus animae* 1503-as latin és 1510-es német kiadásában is megtalálható.<sup>53</sup> Itt olvashatjuk a Szent Anna-kép pontosabb jellemzését is, ami a Szent Anna harmadmagával típusra utal. Az imádsággal szembeni oldalon éppen ilyen ábrázolás látható. A másik Szent Anna-imádságnak, amely egyben a kódex utolsó szövege, ugyancsak több kéziratos változata ismert a 15–16. századból (106v–109r).

Összegezve az eddigieket: tartalmi szempontból a gyűjtemény középpontjában a középkor végi vallásosság négy legfontosabb tényezője: a bűnbánat, a búcsúk elnyerésének és halmozásának gondolata, valamint a szenvedő

Krisztusnak és Máriának tisztelete áll. Ezen belül meghatározó a Máriához kötődő szövegek nagy száma: a 47 szövegegységből 19 Máriához kapcsolódik, s ezek teszik ki a könyv terjedelmének csaknem a felét. Ezenkívül Máriával kapcsolatos szöveg a késő középkori gyűjtemények gyakorlatának megfelelően a nem közvetlenül Máriához fűződő részekben is előfordul. A korabeli gyűjteményekkel szemben a szentek tisztelete meglehetősen háttérbe szorul: közülük egyedül Anna szerepel külön szerkezeti egységben, míg más szenteknek a litániában csupán a neve említődik. Ez közvetve utal Anna tiszteletének páratlan fellendülésére a 15–16. században. A kódexben első helyen álló bűnbánati imádságok az akkortájt önálló műfajjá szerveződő gyónási tíkrok legfontosabb részét alkotják. A halotti imádságok hiánya miatt a halottaskönyvek hatása nem mutatható ki, s a hóraskönyvek és breviáriumok egyik állandó része, a kalendárium is hiányzik. Több szöveg a középkori, késő középkori legendairódomalom imádságokra gyakorolt hatását tükrözi.

A gyakorlati használatot segítették az áldo-

zási imádságok, míg a hét bűnbánati zsoltár a litániával a legtöbb késő középkori imádsággyűjteményben szerepel. A használhatóságot növeli a búcsúk említése is. A két miseszöveg, az officium és a liturgiában is szereplő szövegek jelzik az összeállítás kapcsolatát a liturgikus imádsággyakorlattal. A humanista vallásosság hatását tükrözi a szoros kapcsolat a legnépszerűbb 16. századi németországi imádságoskönyvvel, a *Hortulus animae*-vel. Ugyanerre utal az egyházatyák és a reneszánsz pápák, a szövegek vélt vagy valódi tekintélyes szerzőinek említése, az imádságok határozott egyéni elképzelés szerinti összeállítása, a személyes hangvétel, az imádságok áhítatos elmondásának hangsúlyozása, valamint az, hogy viszonylag kevés liturgikus eredetű szöveg található a gyűjteményben.

A gyűjtemény forrásait keresve közvetlen előképére nem bukkantunk. Konceptiója eredeti elképzelést tükröz, ugyanakkor szerkezeti egységei és szövegei számos 15. század végi, 16. század eleji német nyelvű kéziratos és nyomtatott imádsággyűjteményben megtalál-

hatók. A fő szerkezeti egységek, a bűnbánati zsoltárok és a litánia kivételével, más sorrendben és további részekkel kiegészítve megtalálhatók például az esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár egyik bajor-osztrák imádságoskönyvében a 16. század első negyedéből, melynek szövegeit nagyrészt a *Hortulus animae* 1510-es kiadásából vették át.<sup>54</sup> A két gyűjtemény szoros kapcsolatát mutatja, hogy az esztergomi kéziratot a *Gilgengart* egyik kiadásának két része közé kötötték be. A közvetlen források meghatározását az is nehezíti, hogy a *Gilgengart* szövegeinek többsége latin nyelvű imádságok fordítása, amelyek az egykorú kéziratok imádsággyűjtemények kedvelt darabjai voltak. A szövegparhuzamok elsősorban bajor és osztrák gyűjteményekből származnak, s erről a területről több olyan, a *Hortulus animae*-vel rokon összeállítást ismerünk a 15. század végéről és a 16. század elejéről, amelyekben a *Gilgengart* szövegei közül három-hat, részben azonos szövegnek is megvan a parhuzama.<sup>55</sup>

Az összeállító a liturgikus szövegek, közelebbről nem azonosítható nyomtatott imád-

ságoskönyvek, kéziratok gyűjtemények, gyónási tükrök mellett<sup>56</sup> forrásként használta a Brant-féle *Hortulus animae* valamelyik, 1520 előtti német nyelvű kiadását. Erre a részleges szerkezeti hasonlóság mellett a számos szöveg szerinti egyezés is utal. Nehéz azonban a gyűjtemény egészét, illetve egyes szövegeit hozzárendelni egyetlen *Hortulus animae* kiadáshoz, mert a különböző kiadások és kéziratok szöveganyaga állandóan változik, s ugyanazon cím alatt egymástól jelentősen eltérő tartalmú és szerkezetű munkák születtek. A szövegparhuzamok és a szerkezeti hasonlóság mellett a két összeállítás rokonságát húzza alá a címbeli hasonlóság: a *Gilgengart* (Liliengarten) a *Hortulus animae*-re és annak német változatára, a *Seelengärtlein*-re közvetlenül utal.

Az összeállítás címe a szövegek jelentős részével együtt tovább hagyományozódott a 17–19. századi népszerű imádságoskönyvekben, s más nyelvekre is lefordították. A „17. század *Hortulus animae*-inek legtipikusabb képviselője”, az 1675-ben Pozsonyban megjelent *Liliom kertecske* szerkezete például némi

módosulással megfelel a *Gilgengart* szerkezetének, szöveganyaga részben azonos, részben kicserélődött és más szövegekkel bővült.<sup>57</sup> Ugyanennek negyedik kiadása 1779-ben jelent meg Budán és Nagyszombatban.<sup>58</sup> Az először 1728-ban, majd 1747-ben Nagyszombatban újra kiadott *Lelki liliom-korona* címe szerint „egy név nélkül találtatott régi, de meg-újult ... imádságoskönyv”. Ennek szerkezete már csak távolról emlékeztet a *Gilgengart* szerkezetére, szövegében pedig csupán néhány alkalomszerű megfelelést találunk.<sup>59</sup> A 18–19. században a cím fokozatosan különvált az eredeti gyűjteménytől, s a *Marianischer Lilien-garten*, *Himmlischer Liliengarten* (Rosengarten, Myrrhengarten, Palmgärtlein) és más hasonló címek alatt számtalan kiadást megért különböző gyűjtemények már csak címükben emlékeztetnek erre az összeállításra.<sup>60</sup>

### *Illusztrációk, keretdíszek, iniciálék, színezés*

A *Gilgengart* keletkezése idején Augsburg a délnémet fametszés egyik központja. Az augsburgi könyvnyomtatás és illusztrálás ekkor már gazdag helyi hagyományokra nyúlt vissza, s szoros kapcsolatban állt az első számú itáliai nyomdahellyel, Velencével. Az itt készült metszetek többségét a dekorativitás és az itáliai stíluselemek felhasználása együttesen jellemzi. A legtehetségesebb metsző a Dürer-kortárs Hans Burgkmair, aki mellett az I. Miksa császár által kezdeményezett illusztrált kiadványokhoz kapcsolódva a rajzoló és fametszők egész köre alakult ki. Ennek tagjai (Leonhard Beck, Jörg Breu, Hans Schäußelein és mások) nagyrészt Burgkmair önállótlan követői.<sup>61</sup> Az egyetlen kivétel a Petrarca-mester, aki a *Gilgengart* illusztrációit is készítette. Életéről annyit tudunk, hogy a legnevesebb augsburgi származású mesterrel, a jórészt Bázelen dolgozó ifjabb Hans Holbeinnel nagyjából egyidős, amikor 1514 körül megkezdte tevékenységét a városban. Életműve augsburgi kiadvá-

nyok illusztrációiból, könyvdíszzeiből és néhány önálló lapból áll. Elsősorban az augsburgi Grimm és Wirsung nyomdának, föltehetően annak alkalmazottjaként dolgozott, de alkalomszerűen a Miller, S. Othmar és Schönsperger nyomdáknak is szállít illusztrációkat. Az ő mesteri is Burgkmair, de számos ösztönzést merít Dürer, Schäufelein és Beck munkáiból.<sup>62</sup> Érett stílusára, amit a Petrarca-illusztrációkon, a Cicero-kiadásokhoz és a *Celestina* című elbeszéléshez készített sorozatain figyelhetünk meg legjobban, a pontos és türelmes megfigyelés, a részletek aprólékos kidolgozása, a rajz finomsága és világossága, a jelenetek gazdagsága és nagyfokú sűrítettsége jellemző. Sorozatainak többsége, a jelentős számú imádságoskönyv-illusztráció egy részéhez hasonlóan, csak jónéhány évvel elkészülése után látott napvilágot. A metszetek egy része 1523 körül az augsburgi Hans Steiner, majd onnan 1549 körül a frankfurti Egenolff nyomda tulajdonába jutott. Egy részük ott jelent meg először, más részüket újra és újra lenyomtatták, nem ritkán az eredeti szövegtől függetlenül. A Petrarca-mester az

eddig kutatások szerint I. Miksa kiadói vállalkozásainak illusztrálásában nem vett részt. Egyik önálló lapja azonban a császárt misehallgatás közben ábrázolja, egy másik pedig Dürer ismert Miksa-portréjának általa készített dekoratív keretezésű másolata.<sup>63</sup>

A *Gilgengart*-illusztrációk értékelésekor figyelembe kell venni, hogy azok a mester első alkotói korszakában, az Ulrich Hutten 1518-ban megjelent Plautusához készített rajzokkal körülbelül egy időben, 1516 körül keletkeztek.<sup>64</sup> Az életmű más darabjai közül azokhoz az illusztrációkhoz állnak legközelebb, amelyeknek kisebb része 1520-ban jelent meg a *Devotissime meditationes de vita... Jesu Christi* című elmélkedésgyűjteményben az augsburgi Grimm és Wirsung nyomda kiadásában.<sup>65</sup> Nagyobb részüket a frankfurti Egenolff nyomtatta ki 1551-ben és 1557-ben.<sup>66</sup> Ezek az újszövetségi illusztrációk jóval kidolgozottabbak és sűrítettebbek a *Gilgengart* metszeteinél, de a térértelmezés, a centrális mellett az átlós kompozíciós séma előnyben részesítése, a vonalak ökonómiaja, a sötét és világos felületek aránya, vala-



mint a keretdíszek motívumkincse hasonló irányba mutat.

Ezek a metszetek tehát fiatalkori alkotások, s erősen meghatározzák őket az előképek. Míg a gyónási és az áldozási jelenet ábrázolása ebben az időben viszonylag ritka, a többi hat egész oldalas illusztráció témája közkedvelt a 15–16. században. A kódexből hiányzó első lap ábrázolásán szentélyszékben ülő magas rangú pap egy térdelő előkelő nő (apáca?) gyónását hallgatja (2. kép). A háttérben templombelső látható oltárral. A kompozíció kiegyensúlyozott, az alakpár összefogottságát az architektúra zárt-sága és az oltár jelzésszerű bemutatása hangsúlyozza. A következő finom rajzú és metszésű képen Mária mint a mennyek királynője a szokásos módon, kibontott hajjal, sugárkoszorú közepén, holdsarlón áll, karjában a ruhátlan gyermek Jézussal (8v). A lap Dürer-imádságoskönyvbe készült, hasonló témájú fametszetére emlékeztet, de annál finomabb kidolgozású.<sup>67</sup> A harmadik illusztráción a szentháromság a Gnadenstuhl-típus egyik változata (23v). A negyedik lap kompozíciója egy népszerű késő

középkori ábrázolástípus, amely Gergely pápa miséjét mutatja be, és leegyszerűsítve Dürer hasonló témájú nagyméretű fametszetének szerkezetét követi, a jobb és bal oldal felcserélésével: a térdelő pápa előtt az oltárt a szenvedő Krisztus alakjával nem frontálisan, hanem perspektivikusan, átlós irányban helyezi el a kép jobb oldalán (41v).<sup>68</sup> Ezáltal a pápa figurája kerül a kép középpontjába, míg Krisztus a kép jobb felső sarkába szorul. Az oltáron két gyer-tya között az áldozatbemutatás kellékei kaptak helyet, fölötte a pápa látomása: a sebeit mutató Krisztus koporsóból kiemelkedő félalakja.

Az áldozási jelenetet ábrázoló ötödik lap szerkezete az előbbinek épp a tükörképe: itt az oltár a kép bal oldalára került át (49v). Előtte egy miseruhába öltözött pap paténán ostyát nyújt egy térdelő férfinak. A hatodik kép a Mária a gyeppadon témát mellékalakok nélkül jeleníti meg (57v). Mária gazdag redőzetű ruhában, kibontott hajjal szemben ül, mindkét karjában ruhával a gyermek Jézust tartja. A gyermek anyjához simul, de fejét a néző felé fordítja, kezében a földgolyó. A háttérben sti-

lizált táj. Az ábrázolás távolról Dürer hasonló témájú 1513-as rézmetszetére emlékeztet.<sup>69</sup> Az imádkozó Dávid király a témája a hetedik képnek. Dávid hosszú ruhában a nézőnek háttal a kép jobb oldalán fűben térdel, mindkét kezét imádságra emeli (86v). A háttérben vízparti sziklás táj látható növényekkel és épületekkel, balra fent felhőben pedig az atyaisten félalakja.<sup>70</sup> A Szent Anna harmadmagával című utolsó lapon Anna bekötött fejjel közepén ül, ölében a gyermek Jézussal (105v). Jézus egyik kezében földgolyó, másik kezével az almáért nyúl, amelyet a jobbról érkező Mária nyújt neki.

Az átlagosan 85 × 60 mm nagyságú, egész oldalas illusztrációk tematikáját alapvetően meghatározza a kép és a szöveg szoros kapcsolata. A mellékelt ábrázolás témájára két esetben a szöveg közvetlenül is utal. Más esetekben közvetett előképek hatását feltételezhetjük. A hóráskönyvekben például a hét bűnbánati zsol-tár előtt rendszerint az imádkozó vagy a fürdőző Bethsabét néző Dávid király, a szenthárom-sághoz fűződő szövegek előtt a szentháromság, a szenvedő Krisztushoz szóló imádságok előtt

pedig a Gergely pápa miséje témájú illusztrációk szerepelnek.<sup>71</sup> Míg azonban a hóráskönyvekben az illusztrációknak a szöveggel csaknem egyenlő szerep jut, azokat végigkísérik, itt elsősorban a tagolást, az áhítatra való előkészítést, az abban való megpihenést szolgálják. Ez a sajátosság a *Hortulus animae* strassburgi és nürnbergi kiadásaival rokonítja az összeállítást.<sup>72</sup>

Az illusztrációk egy részét a *Gilgengart* kiadásain kívül az idők folyamán az eredeti összeállítástól függetlenül különböző augsburgi és frankfurti kiadványokban többször felhasználták. Így a szentháromság és az imádkozó Dávid király két képe illusztrálja Luther imádságoskönyvének Schönsperger-féle kiadását (1522 és 1523).<sup>73</sup> A gyónási jelenet a Petrarca-mester más illusztrációi között szerepel Johannes Pauli *Schimpf und Ernst* című művének 1526-os Steiner-féle augsburgi kiadásában.<sup>74</sup> Végül a Petrarca-mester más illusztrációi között ismét feltűnik a szentháromság, a *Sanctorum et Martyrum Christi* című gyűjtemény első ábrázolásaként a frankfurti Egenolf kiadásában (1551 és 1558).<sup>75</sup>

Az egész oldalas illusztrációkhoz hasonlóan előképek határozzák meg a keretdíszeket. Motívumaik és azok elrendezése számos különböző eredetű munkára emlékeztetnek, elsősorban a németalföldi imádságoskönyv miniatúráira, valamint a játékkártya sorozatok fametszeteire. A keretdíszek külső mérete  $130 \times 90$  mm, belső tükrőmérete az egész oldalas illusztrációk és az írástükör külső méretének megfelelően  $85 \times 60$  mm. A keret szélessége a különböző oldalakon nem egyforma: a legszélesebb alul átlagosan 33, a külső oldalon ennek felénél valamivel több, átlagosan 17, a belső oldalon és felül megközelítően azonos, 13 mm. Ezek a méretek a tükör eltérő elhelyezését eredményezik a páros, illetve páratlan oldalakon. A középrészeknek ez az eltolása fölfelé és befelé tudatos szerkesztésre mutat, s a órásrkönyvek mintáját követi.

A mélyebb allegorikus, szimbolikus értelmet nélkülöző keretdíszek meghatározó motívuma különböző természetű és félnaturális módon ábrázolt növények sűrű hálózata. A felismerhető növények közül leggyakrabban az árvácska, a nőszirom, a szamóca, a búzavirág és a harangláb

fordul elő, de szerepel a szőlő, a nefelejcs, az ibolya, a mák, a makk, a sarkantyúvirág és a szekfű is. A levelek, bimbók, indák és kacsok között különböző állatok (csiga, madár, bogár, szitakötő és pillangó), valamint puttók helyezkednek el. A kompozíciók telítettségét fokozza, hogy az állatok egy része valamilyen mozgást végez: a csiga mászik, a pillangó szárnyát tárja, a madár repül, csipeget, énekel vagy éppen fejét oldalra fordítja. Három keretdísz meghatározó kompozíciós elemei a legszélesebb részen, alul elhelyezett puttók: számuk kettő vagy három, s ezáltal a kereten belül miniatűr jelenetet alkotnak. Az egyik lapon két puttó egy-egy virág szárát tartja (11r és 50r), a másikon a köztük lévő, virággal teli váza fülét fogják (19r és 53r), a harmadikon pedig három puttó egy serpenyőt ugrál körül, kettő kanállal a kezében (42r és 106r). Ugyanezek a motívumok további elemekkel kiegészítve feltűnnek a Petrarca-mester más kiadványok számára készített keretdíszein, így mindenekelőtt a már említett *Devotissime meditationes*... című gyűjtemény 1520-as és 1521-es kiadásában.<sup>76</sup> A kódex 23 lapját keretező eltérő dí-

szek száma 14, ami a hiányzó első lappal együtt eredetileg 15 volt. Közülük kilenc egyszer ismétlődik (1r és 35r, 5v és 86v, 8v és 66v, 9r és 38r, 11r és 50r, 19r és 53r, 23v és 75v, 24r és 87r, 42r és 106r), öt csupán egyszer fordul elő (41v, 49v, 57v, 58r, 105v). Mindig körülveszik az egész oldalas illusztrációkat és a velük szemben lévő szöveges oldalakat, ezenkívül a nagyobb szerkezeti egységeken belül a hangsúlyosabb szövegrészek kezdetét díszítik. Elsődleges szerepük a dekorativitás növelése, és sem az egész lapos illusztrációkkal, sem a szövegek tartalmával nincsenek közvetlen kapcsolatban. Az egész oldalas illusztrációk és a keretdíszek között megfigyelhető, némi stílusbeli különbség abból is adódhat, hogy azokat nem ugyanaz a formametsző készítette.

A csaknem minden árnyékolást nélkülöző keretdíszeknél jól látható, hogy a metszetek utólagos színezésre készültek. A színezett fametszet nem ismeretlen a Petrarca-mester életművében: a *Liber selectarum cantionum* című, 1520-ban megjelent énekgyűjtemény vörös és arany színekre hangolt nagyméretű lapját W. von Seidlitz „a

német reneszánsz legízlésesebb színezett fametszetének” nevezi.<sup>77</sup> A metszetek illuminálását és az iniciálékat föltehetően ugyanaz a kéz készítette. Az iniciálék és az illusztrációk színezése rozsdásbarna, ún. bolus alapra készült, míg a keretdíszeknél bolus alap nincs, aranyat is csupán az árnyalás hangsúlyozására használt a miniátor. Az iniciálék és az illusztrációk aranyozása egyaránt rendkívül gazdag. A betűk négyzetes alapozását vékony fekete vonal keretezi. A bolus alap és a betű keretezése néhány iniciálénál hiányzik (pl. 42r), két esetben pedig a kezdőbetű helye üresen maradt (38v, 50v). A hiányzó iniciálék mellett a miniátor gyors munkájára utal, hogy az iniciálé alapozása néha kifut a keretből, s más betűk egy részét eltakarja (pl. 6r), hogy fölöslegesen ismétli a szókezdő betűt (pl. 3r, 7r), s néhány téves betű is feltűnik (pl. 16v). Az iniciálékban a betűk színe kék vagy arany, a háttér az aranynak a betűnél sötétebb árnyalata. A tiszta rajzú, minden díszítőmotívum nélküli iniciálék többsége O betűt formáz, de ezenkívül csaknem minden más betű is előfordul.

A keretdíszek színezése némileg esetleges, mi-

vel az ismétlődő keretek illuminálása részben eltér egymástól. A leggyakrabban használt szín a kék, piros, zöld, sárga, arany és ezek árnyalatai. A háttér gazdag aranyozása a fametszet egyes részleteit – elsősorban az árnyékolást és a körvonalakat – helyenként teljesen elborítja, amint ez például a Mária a holdsarlón című képen megfigyelhető (8v). A ruharedőzetet a miniátor párhuzamos vékony aranyvonalakkal mintázza, az árnyékolást sűrű apró vonalkázással élénkíti. Színhasználata hagyományos: Mária ruhája általában vörös, palástja kék, az atyaisten ruhája kék, palástja vörös, Szent Anna ruhája viola, köpenye piros, a gyermek Jézust beburkoló kendő, a keresztre feszített Krisztus ágyékkendője és a szentlélek galambja fehér színű. Dávid király ruháját vörös, Gergely pápa és az áldoztató pap öltözetét kék, fehér, arany és bordó, az áldozó férfi köntösét viola, a tájat zöld, az eget és a vizet kék, a Mária a gyeppadon témájú képen pedig a fatörzset barna színűre festette a művész.

A dús színezés ellenére is megállapíthatjuk, hogy a fametszetek művészi értéke nem mérhető a Petrarca-mester érett korszakának legkvalitá-

sosabb darabjaihoz, mégis az egész életműnek és az alkotó fejlődésének egyik jellegzetes oldalát mutatják, s csírájukban magukon hordják a későbbi művek sajátosságait. Jellemző rájuk a térbeli sűrítés, az egész felület életre keltése a vonalakkal, a sík felülettel rokon formák előnyben részesítése, míg a térbeli viszonyok és az alakok kevésbé vannak kidolgozva. A kézirat alapjául szolgáló nyomtatvány színezetlen példányán jól látható, hogy a finom rajz gyakran az adott dekoratív elemek folyamatos továbbszövése. A Petrarca-mester nem törekszik mély perspektívahatásra, inkább a vonalak kecses játékára, az alapvető képi elemekre és azok kapcsolatára összpontosít. Rajzának ornamentális gyökere a színezés által is erősítve a keretdíszekben jut legvilágosabban kifejezésre, amelyeken az észak-itáliai, velencei illusztrációs grafika befolyása is felismerhető. A keretdíszek mozgalmassága sajátos ellentétet alkot a középképek kiegyensúlyozott felépítésével, s hatásosan zárja le a többnyire aszimmetrikus figurális kompozíciót.

★

A kódexben a késő középkori vallásosság forrásai között kiemelkedő szerepet játszó imádás-gönyveknek egy olyan egyedi változatát láthatjuk, amely egyrészt hűen tükrözi a német késő reneszánsz udvari kultúra kisugárzó hatását, másrészt fontos állomását jelzi a középkori és késő középkori vallási szövegek terjedési folyamatának. Közvetlen előzménye I. Miksa császár sokoldalú irodalmi és művészeti elképzeléseinek egyik utolsó megnyilvánulása, melyben a keresztény tanítás és szimbolika a humanista vallásosság elemeivel ötvöződik. Legfontosabb közvetett forrása a 16. századi közép-európai vallásosság egyik legelterjedtebb imádsággyűjteménye, amely jelentős hatással volt a következő két évszázad általános jámborságára. A kódex ráirányítja a figyelmet a korszakváltásra a sokszorosító technikák történetében, melynek során a kéziratok fokozatosan átadják helyüket a kézzel, majd a fametszetekkel díszített ősnyomtatványoknak, míg végül a miniátor szerepét is a nyomda veszi át. A kézirat unikum jellegét a feltételezett első tulajdonos személye, az előképül szolgáló nyomtat-

vány írástípusának pontos másolata, a nyomtatvány fametszeteit alkalmazó díszítés, illetve a metszetek színezése adja a miniatúrafestészet szabályai szerint. Míg a metszetek színezése a délnémet illuminálás késői, hanyatló korszakát tükrözi, a fametszetek stílusukat és tartalmukat tekintve egyaránt szoros kapcsolatban állnak a szövegekkel. A metszeteket egy később antik és humanista irodalmi alkotások illusztrálásával hírnevet szerzett mester készítette, aki tevékenysége s művei által közvetlen kapcsolatba került az I. Miksa császár által ösztönzött nagyszabású illusztrációs vállalkozásokkal.

## JEGYZETEK

1. Szilágyi 112. *A kir. m. tud. egyetem könyvtárában lévő kiválóbb zsenge nyomtatványok és codexek jegyzéke* (1460–1729). Egyetemi Könyvtár, Kézirattár, Budapest, J55. 15v. no. 75. A 18–19. és 49–50. lap között egy-egy lap számozatlan maradt: 18a, 49a.

2. Vö. Iványi–Gárdonyi–Czakó 69., Romhányi no. 185., 191.

3. Vízkelety II. 86.

4. Berkovits 19–20. Vö. Aggházy no. XL.

5. Panzer no. 972., Weller no. 1708., VD 16, G 2035, G 2036.

6. Panzer no. 37., BLC 61., 481., BLC 125, 49. Vö. Dodgson 211. l. jegyzet.

7. L. impr. membr. 25a.

8. Clemen 12. A fennmaradt további példányok felsorolása Clemen 13.

9. Benzing 13.

10. Wehmer 245–269.

11. Vö. Berkovits 21–22. Hogy a másolat pontosan melyik kiadás alapján készült, a különböző

kiadások közti minimális eltérések miatt csak az összes kiadás példányainak összevetése alapján lehet megállapítani.

12. Berkovits 21.

13. Unterkircher 1983. 54., no. 82.

14. Hermann 28–29.

15. Menhardt no. 2755., Hilger 1969. 154–155., no. 50.

16. Toldy 5. A két kódexet a később Veszprémi-kódexnek elnevezett harmadik kézirattal együtt Winkler mint gödrei plébános, címzetes pécsi kanonok 1803-ban ajánlotta fel a budapesti Egyetemi Könyvtárnak. Galambos 124–246.

17. A kódex pozsonyi őrzésének lehetőségét már Fitz József is felvetette, aki a pozsonyi jezsuiták könyvjegyzékének egyik szűkszavú bejegyzésében ennek az imádságoskönyvnek a leírását vélte megtalálni: „Liber precatorius manuscriptus (No.) 1140 8° Germ.” Catalogus librorum In residentia abolitae Societatis Jesu ad Sanctum Martinum Posonii adinventorum. (Descriptus 18. Febr. 1781. praesentae 8. Jul. 1776.) Egyetemi Könyvtár, Kézirattár, Budapest J10/9. 52. Vö. Berkovits 19. l. jegyzet.

18. Ortway 190-327.
19. Rimely 85. Knauz 37.
20. Haimerl 109-114.
21. Unterkircher 1957. 57. ÖNB Cod. 1942., Menhardt I. no. 1907. (Theol. 966.). Unterkircher 1974. 241-242.
22. Unterkircher 1957. 55. ÖNB Cod. 1907., Hilger 1973.
23. Denis I. no. 907., Haimerl 113.
24. Vö. 11. jegyzet. Unterkircher 1957. 55. ÖNB Cod. 1906.
25. Unterkircher 1974. 252.
26. Unterkircher 1974. 252-253.
27. A további megállapítások a kéziratra és az alapjául szolgáló nyomtatványra egyaránt vonatkoznak, mivel a kettő között lényeges tartalmi különbség nincs.
28. Vízkelety II. no. 35. Leírására és az általa közölt szövegpárhuzamokra a továbbiakban külön nem hivatkozunk.
29. Az első rész több szövegét közli Paulus 469.
30. Clemen 4.
31. Völker 41.
32. Butzmann no. 296/265r.

33. Haimerl 125.
34. Bohatta 72-77., Haimerl 123., 139., Dörnhöffer 1907-1911.
35. Chevalier I. no. 7006.
36. Pl 58., 87.
37. Stegmüller 1952., Auer 1974.
38. Beissel 272., 317ff.
39. Haimerl 124., 743. jegyzet.
40. Vízkelety II. no. 35., 83.
41. Schreiber no. 1455.
42. Dörnhöffer I. 3. 234-239. Vö. Clemen 5-6., Völker 41.
43. Dörnhöffer I. 3. 227-230.
44. Haimerl 121-122.
45. Haimerl 55-56.
46. Haimerl 139-140.
47. Haimerl 124.
48. Vízkelety II. no. 35., 83.
49. Haimerl 50.
50. Jacobus de Voragine 583ff., Ludolphus de Saxonia p7/a-q1/b., Pelbartus de Themeswar v1/a-v2/a., y7/b-z1/a.
51. Vízkelety II. 85. Vö. Schöndorf 33.
52. Haimerl 124., Degering no. 578/5v.



53. Haimerl 138., 141.
54. Vizkelety II. no. 63.
55. Így pl. Kornrumpf-Völker 8° no. 227., 266., 269., 273., 280., Degering no. 106., 577.
56. További vizsgálatot igénylő lehetséges forrásokra utal Clemen 5.
57. Liliom kertecske 1675. Vö. Gajtkó 42–44.
58. Liliom kertecske 1779.
59. Lelki liliom-korona 1728, 1747.
60. Vö. pl. GV 524.
61. Musper 1964. 171–187., Friedländer 91ff. Vö. Zimmermann 1930.
62. Musper 1927., Scheidig 21–30.
63. Musper 1927. no. 576., Friedländer 107., 55. kép, Musper 1927. no. 583.
64. Musper 1927. 11.
65. Musper 1927. no. L 63.
66. Musper 1927. no. L 199.
67. Dürer 1981. 200. no. 1.
68. Dürer 1981. 139. A téma további párhuzamai: Musper 1976. Schr. 1461. 1562.
69. Dürer 1987. no. 68. A téma további párhuzamai: Lehrs VI. 78–79. no. 5–6. Taf. 151. Nr. 401–402.

70. A téma távoli párhuzama: Lehrs VI. 136. no. 1. Taf. 158. Nr. 415.
71. Seidlitz 131.
72. Seidlitz 26.
73. Musper 1927. no. L 96.
74. Musper 1927. no. L 109.
75. Musper 1927. no. L 200.
76. Musper 1927. no. L 63, L 77.
77. Idézi Musper 1927. 16., no. L 58.

# NYOMTATOTT FORRÁSOK ÉS IRODALOM

- G. Aggházy Mária: *Hat évszázad könyvdiszítései, miniatűrái*. Szépművészeti Múzeum. A Grafikai Osztály C. kiállítása. Budapest, 1966.
- Auer J. B.: *Unter deinen Schutz und Schirm*. Das älteste Mariengebet der Kirche. Leutersdorf, 4 1974.
- Beissel, Stephan: *Geschichte und Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, Freiburg, i. Br. 1909.
- Benzing, Josef: *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*, Wiesbaden, 2 1982.
- Berkovits Ilona: *A budapesti Egyetemi Könyvtár festett kéziratának egy csoportja*. Magyar Könyvszemle, 38. (1931) 1–22.
- Bohatta, Hans: *Bibliographie des Livres d'heures* (Horae B. M. V.) Officia, Hortuli animae, Coronae B. M. V., Rosaria und Cursus B. M. V. des XV. und XVI. Jahrhunderts, Wien, 2 1924.

- The British Library General Catalogue of Printed Books to 1975*. (BLC) 1–360. London, 1979–1987.
- Chevalier, Ulysse: *Repertorium Hymnologicum*. I–VI. Louvain–Bruxelles, 1892–1920.
- Clemen, Otto (Hg.): *Der Gilgengart*. Augsburg. Hans Schönsperger, c. 1520. Zwickau, 1913.
- Degering, Hermann: *Kurzes Verzeichnis der germanischen Handschriften der Preussischen Staatsbibliothek*. I–III. Leipzig. 1925–1932.
- Denis, Michael: *Codices manuscripti theologici Bibliothecae Palatinae Vindobonensis*. I–II. Wien, 1795–1800.
- Dodgson, Campbell: *Beiträge zur Kenntnis des Holzschnittwerks Jörg Breus*. Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen XXI. (1900), 192–214.
- Dörnhöffer, Friedrich (Hg.): *Seelengärtlein. Hortulus animae*. Cod. Bibl. Pal. Vindob. 2706. I–IV. Frankfurt, 1907–1911.
- Dürer, Albrecht: *Sämtliche Holzschnitte*. Einleitung von André Deguer. Vollständiges Verzeichnis des Holzschnittwerkes bearbeitet von Dr. Monika Heffels. Ramerding, 1981.

Dürer, Albrecht: *Sämtliche Kupferstiche*. Hg. von Horst Michael. Kirchdorf/Inn, 1987.

Friedländer, Max J.: *Der Holzschnitt*. Neu bearbeitet von Hans Möhle. Berlin, 4 1970.

Gajtkó István: *A XVII. század katolikus imádságirodalma*. Budapest, 1936.

Galambos, Franz (Hg.): *Glaube und Kirche in der Schwäbischen Türkei des 18. Jahrhunderts*. Aufzeichnungen von Michael Winkler in den Pfarrchroniken von Szakadát, Bonyhád und Gödre. München, 1987.

*Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums 1700–1910*. (GV) 88. München–New York–London–Paris, 1983.

Haimerl, Franz Xaver: *Mittelalterliche Frömmigkeit im Spiegel der Gebetbuchliteratur Süddeutschlands*. München, 1952.

Hermann Zsuzsanna: *Az 1515. évi Habsburg–Jagelló-szerződés*. Adalék a Habsburgok magyarországi uralmának előtörténetéhez. Budapest, 1961.

Hilger, Wolfgang: *Ikongraphie Kaiser Ferdinands I. (1503–1564)*. Wien, 1969.

Hilger, Wolfgang: *Das Ältere Gebetbuch Ma-*

*ximilians*. Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex Vindobonensis 1907 der Österreichischen Nationalbibliothek. Graz, 1973.

Iványi Béla–Gárdonyi Albert–Czakó Elemér: *A Királyi Magyar Egyetemi Nyomda története*. Budapest, 1927.

Jacobus de Voragine: *Die Legenda aurea*. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz. Heidelberg, 9 1979.

Knauz Nándor: *Válaszul Rimely Károly adalékjára*. Budapest, 1981.

Kornrumpf, Gisela–Völker, Paul Gerhard: *Die Handschriften der Universitätsbibliothek München*. I. Die deutschen mittelalterlichen Handschriften. Wiesbaden, 1968.

Lehrs, Max: *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*. Textbd, I–IX, Tafelbd. I–IX. Wien, 1908–1934.

*Lelki liliom-korona, az az, egy név-nélkül találtott régi, de meg-újult, Isten előtt tiszta és kedves illatú fő imádságoskönyv*. Nagyszombat, 1728.

Lelki Liliom-korona... Nagyszombat, 1747.  
*Liliom kertecske az az szép istenes virágokkal...  
be vettetett Aetatos könyvecske...* Pozsony,  
1675.

*Liliom kertetske...* Nagyszombat – Buda, 1779.  
Ludolphus de Saxonia: *Vita Christi*. Nürn-  
berg, 1495.

Menhardt, Hermann: *Verzeichnis der altdeut-  
schen literarischen Handschriften der Österrei-  
chischen Nationalbibliothek*. I–III, Berlin,  
1960–1961.

Musper, Heinrich Theodor: *Die Holzschnitte  
des Petrarkameisters*. Ein kritisches Verzeich-  
nis. München, 1927.

Musper, Heinrich Theodor: *Der Holzschnitt  
in fünf Jahrhunderten*. Stuttgart, 1964.

Musper, Heinrich Theodor: *Der Einblatt-  
holzschnitt und die Blockbücher des XV. Jahr-  
hunderts*. Stuttgart, 1976.

Muther, Richard: *Die deutsche Bücherillu-  
stration der Gothik und Frührenaissance  
(1460–1530)*, I–II. München, 1922.

Ortvay Tivadar: *Mária, II. Lajos király neje  
1505–1558*. Budapest, 1914.

Panzer, M. Georg Wolfgang: *Annalen der äl-  
tern deutschen Literatur...* bis MDXX. I.  
Nürnberg, 1788. Reprint Hildesheim, 1961.  
*Patrologiae cursus completus... series secunda...*  
*accurante J.-P. Migne* (PL) T. LXXXVII. Paris,  
1851.

Paulus, Nikolaus: *Die Reue in den deutschen  
Erbauungsschriften des ausgehenden Mittelalters*.  
Zeitschrift für Katholische Theologie 28  
(1904), 449–485.

Pelbartus de Themeswar: *Pomerium Sermonum  
De Beata Virgine*. Vel Stellarium Corone beate  
virginis... Hagenau, 1504.

Rimely, Carolus: *Capitulum insignis ecclesiae  
collegiatae Posoniensis ad S. Martinum ep. olim  
SS. Salvatorem. Posonii*, 1880.

Romhányi Károly: *A magyar könyvkötés mű-  
vészete a XVIII–XIX. században*. Budapest,  
1937.

Scheidig, Walther: *Die Holzschnitte des Pet-  
rarca-Meisters in Petrarca's Werk Von der Artz-  
ney bayder Glück des guten und wiederwärtigen*  
– Augsburg, 1532 – Berlin, 1955.

Schöndorf, Kurt Erich: *Die Tradition der*

deutschen Psalmenübersetzung, Untersuchungen zur Verwandtschaft und Übersetzungstradition zwischen Notker und Luther. Köln-Graz, 1967.

Schreiber, W. L.: *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV<sup>e</sup> siècle*. t. II. Leipzig, 1982.

Seidlitz, W. von: *Die gedruckten illustrierten Gebetbücher des XV. und XVI. Jahrhunderts*. Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 5 (1884), 128-145., 6 (1885), 22-38.

Stegmüller, O.: *Sub tuum praesidium*. Bemerkungen zur ältesten Überlieferung. Zeitschrift für Katholische Theologie 74 (1952), 76-82.  
Szilágyi Sándor: *A Budapesti M. Kir. Egyetemi Könyvtár codexeinek címjegyzéke*. Budapest, 1881.

Toldy Ferenc: *Nádor-Codex*. A Pesti Egyetemi Könyvtár eredetijéből. Buda, 1857.

Unterkircher, Franz: *Inventar der illuminierten Handschriften, Inkunabel und Frühdrucke der Österreichischen Nationalbibliothek I*. Die abendländischen Handschriften. Wien, 1957.

Unterkircher, Franz: *Die Gebetbücher Kaiser Maximilians I*. Philobiblon XVIII (1974), 241-255.

Unterkircher, Franz: *Maximilian I*. Ein kaiserlicher Auftraggeber. Illustrierter Handschriften. Hamburg, 1983.

*Verzeichnis der im deutschen Sprachgebiet erschienenen Drucke des XVI. Jahrhunderts*. (VD 16) Hg. von der Bayerischen Staatsbibliothek. I. Abteilung. Verfasser - Körperschaften - Anonyma. Bd. 7. Fis-Ga. Stuttgart, 1986.

Vizkelety, András: *Beschreibendes Verzeichnis der altdeutschen Handschriften in ungarischen Bibliotheken*. I-II. Budapest, 1969-1973.

Völker, Paul Gerhard: *Gerard Achten und Herzmann Knaus: Deutsche und niederländische Gebetbuchhandschriften der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek*. Darmstadt, 1959. Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur 74 (1963), 37-45.

Wehmer, Carl: *Mit gemäl und schrift*. Kaiser Maximilian I. und der Buchdruck. in: *In Libro Humanitas*. Festschrift W. Hoffmann. Stuttgart, 1962. 244-276.

Weller, Emil: *Repertorium typographicum*. Die Deutsche Literatur im ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts. Reprint Hildesheim. 1961.

Zimmermann, Hildegard: *Hans Schäußeles Holzschnitt-Folgen für Hans Schönsperger*. Das Schwäbische Museum, 1930. 138–149.

*Éva Knapp*



# DER CODEX GERMANICUS



*Helikon Verlag*

KODIKOLOGISCHE BERATUNG  
ANDRÁS VÍZKELETY  
DEUTSCHE ÜBERTRAGUNG  
LAJOS ADAMIK  
DIE ÜBERSETZUNG WURDE  
VON TIBOR TŰSKÉS DURCHGESEHEN

Die europäische Handschriftenproduktion erlebt am Ende des 15. und am Anfang des 16. Jh., in gleichem Atemzug mit der Entdeckung und Verbreitung des Buchdrucks, ihre letzte Blüte. Das gedruckte Buch und sein billiges Herstellungsmaterial, das Papier, werden in Kreisen des Hochadels noch zu Beginn des 16. Jh. oft herabgeschätzt und das Pergament als der repräsentative Stoff für Handschriften und Drucke bevorzugt. Das rivalisieren zwischen handschriftlichem Kopieren und gedrucktem Buch kann man an solchen Handschriften besonders klar erkennen, die durch das Abschreiben von Druckerzeugnissen hergestellt wurden.

Ein schönes Beispiel dieser Gattung stellt das deutschsprachige Gebetbuch vom Anfang des 16. Jh. dar, das in der Handschriftensammlung der Budapester Universitätsbibliothek

(Egyetemi Könyvtár) unter der Signatur Codex Germanicus 3. aufbewahrt wird und die Abschrift eines zeitgenössischen Druckes ist.<sup>1</sup> Zur Herstellung der Handschrift verwendete man feines Pergament, auf dem man die Hilfslinien und Rahmen mit roter Tinte vorzeichnete. Die Handschrift besteht aus 111 umschnittenen Folien, deren durchschnittliche Größe 133 × 100 mm ist. Vor allem die Blätter am Anfang und am Ende der Handschrift weisen die Spuren dauerhafter Benutzung auf. Die saubere und ausgeglichene Schrift stellt eine genaue Kopie der frühesten Frakturschrift dar. Der einspaltige Text verläuft im allgemeinen ohne Unterbrechungen, in der ganzen Handschrift findet man insgesamt 3 unbeschriebene Seiten. Sieben ganzseitige, reich kolorierte und von breiten Bordüren umrahmte Holzschnitte zieren die Handschrift; ein Teil der Textseiten wurde ebenfalls mit Rahmenornamenten in Form kolorierter Holzschnitte versehen. Die ganzseitigen figuralen Ornamente knüpfen thematisch eng an die Texte der nachstehenden Seiten an. Am Anfang der Handschrift fehlt ein Blatt,

dessen Vorderseite wohl den Titel trug, und die Rückseite die Darstellung zum ersten Textabschnitt enthielt. Die Lagenzählung der Handschrift folgt genau der der gedruckten Vorlage; demnach bestand die Handschrift ursprünglich aus 14 Lagen zu je acht Blättern, also aus insgesamt 112 Folien. Die Seiten gegenüber den ganzseitigen Miniaturen, d. h. die Anfangsseiten der längeren Textabschnitte, zieren große dreizeilige, die Anfänge der einzelnen Gebete zweizeilige Initialen. An vielen Stellen sind rote oder blaue, an ein umgekehrtes D erinnernde Abschnittszeichen in den Text eingefügt.

Inhaltlich gliedert sich die Handschrift in acht große Abschnitte: Buß- und Ablassgebete, Mariengebete, Dreifaltigkeitsgebete, Passionsgebete, Gebete vor der Kommunion, eine zweite Gruppe von Mariengebeten, die sieben Bußpsalmen mit der Litanei und Gebete zur Hl. Anna. Dementsprechend behandeln die ganzseitigen Illustrationen vor den großen Abschnitten die folgenden Themen (abgesehen vom ersten, fehlenden Bild, das eine Beicht-



szene darstellte): Mondsichelmadonna, Dreifaltigkeit, Gregorsmesse, Kommunionsszene, Madonna auf Rasenbank, der betende König David sowie Anna selbdritt. Die Zierrahmen setzen sich aus einem losen Geflecht figuraler und ornamentaler Motive zusammen.

Die dünnen Holzdeckel des Einbandes sind mit, vergoldetem und etwas abgegriffenem Leder überzogen; der Einband stellt eine Variante des durch Blüten und Rosettenmotive gekennzeichneten, sog. Tyrnauer (Nagyszombater) Einbandes dar und ist an der Wende vom 17. zum 18. Jh. entstanden.<sup>2</sup> Den Vordergrund des Hinterdeckels schmückt dasselbe Ornament: Um das Mittelfeld schließt sich ein doppelter Linienrahmen; die 14-strahlige Fächerrosette des Mittelfeldes umgeben vier Eckstempel aus stilisierten Blüten und Ranken. Den doppelten Rahmen füllen Rollenmuster: Im äußeren Rahmen sind es Ranken- und Spitzenmotive, im inneren rautenförmige Blüten. Die Mitte des in vier Felder geteilten Rückens zieren kleine Blümchen. Die Einbanddeckel werden durch zwei nach vorne greifende, zier-

liche Filigranschnitten aus Eisen zusammengehalten, die aus der gleichen Zeit wie der Einband stammen und eine individuelle Arbeit feiner Ausführung sind.

Auf einem eingelegten Papierblatt in der Handschrift war früher die Eintragung „Michaelis Winckler anno 1782“ zu lesen.<sup>3</sup> Eine Eintragung aus dem 19. Jh. auf der Innenseite des Vorderdeckels berichtet über die Aufnahme der Handschrift in den Katalog der Universitätsbibliothek.

#### *Die gedruckte Vorlage*

Die gedruckte Vorlage der Handschrift wurde von Ilona Berkovits 1931 identifiziert.<sup>4</sup> Es ist das unter dem Kurztitel „*Gilgengart*“ bekannte Gebetbuch, das 1520 und 1521 in zwei Ausgaben in der Druckerei des Augsburger Druckers Johann Schönsperger erschien.<sup>5</sup> Vom Gebetbuch sind noch zwei weitere Ausgaben bzw. Editionsvarianten ohne Impressum aus derselben Zeit bekannt.<sup>6</sup> Diese Editionen kennen

wir heute zum Teil nur noch aus Beschreibungen; ein Exemplar der Ausgabe 1520 wird in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrt.<sup>7</sup> Einen Hinweis auf die Seltenheit des Druckes kann man in der Tatsache erblicken, daß eine der undatierten Ausgaben bereits im Jahre 1913 als Faksimile verlegt wurde, und zwar nach einem nicht kolorierten Exemplar der Berliner Königlichen Staatsbibliothek. Für die gedruckten Initialen, die in diesem Exemplar nicht vorhanden sind, hat man ein Zwickauer Exemplar als Vorlage herangezogen, und ein fehlender Holzschnitt wurde aus dem Münchener Exemplar der Ausgabe aus dem Jahre 1520 übernommen.<sup>8</sup> Die verschiedenen Editionen und Editionsvarianten bzw. deren erhaltene Exemplare weisen kleinere Unterschiede in der Typographie auf: so im Umbruch der Zeilen auf dem Titelblatt wie im Text, im ein- oder zweifarbigem Druck des Titelblattes (Rot oder Rot und Schwarz), in den Schnörkeln der einzelnen Buchstaben, im Mitdrucken oder Aussparen der Initialen und des Impressums, in der Anordnung und

Kolorierung der Holzschnitte sowie in der Ausstattung der Seiten mit Umrißlinien.

Der Drucker, der das Buch herausgab, Johann Schönsperger d. Ä., stand seit 1508 im Dienst von Kaiser Maximilian I.<sup>9</sup> Unter den etwa hundert Druckerzeugnissen, die mit seinem Namen verknüpft sind, verdienen das Gebetbuch des Kaisers (1513) sowie die stilisierte Beschreibung dessen Lebens, der *Teuerdank* (1517 und 1519), besonders hervorgehoben zu werden.

Obwohl in den verschiedenen Ausgaben des *Gilgengart* kein direkter Hinweis auf die Person des Bestellers vorhanden ist, zeugen die Schrift des Druckes sowie die Umstände seiner Entstehung eindeutig für die Rolle Maximilians I. als Mäzen. Das Fehlen eines direkten Hinweises auf den Auftraggeber läßt sich dadurch erklären, daß das Unternehmen erst nach dem Tode des Kaisers zu Ende geführt werden konnte, und damit das Gebetbuch das Schicksal des *Teuerdank* teilte: Die Druckarbeiten am Gebetbuch wurden wegen anderer Vorhaben unterbrochen, und vom *Teuerdank* wurden

die Exemplare der ersten Ausgabe bis zum Tode des Kaisers in Kisten aufbewahrt und erst 1526 verteilt. Während wir jedoch im Falle des Gebetbuches wie der beiden Lebensbeschreibungen des Kaisers, des *Teuerdank* und des ebenfalls unvollendet gebliebenen und erst 1775 gedruckten *Weisskunig*, ziemlich genau über Entstehungs- und Editionsgeschichte informiert sind,<sup>10</sup> blieben im Falle des *Gilgengart* mehrere Fragen hinsichtlich seiner Entstehung bis heute ungeklärt. Wir kennen den Kompilator des Buches nicht, und wir können nur vermuten, daß die Zusammenstellung der Gebete von einem der geistlichen Personen in der Umgebung des Kaisers vorgenommen wurde. Eine Hypothese bleibt auch die Vermutung, wonach der Kaiser nach dem unvollendeten Gebetbuch einen weniger anspruchsvollen und kostspieligen, aber dennoch exklusiven und repräsentativen Druck, eben den *Gilgengart*, in Auftrag geben wollte. Dagegen ist es kaum möglich, daß die ohne Impressum gedruckten Ausgaben des *Gilgengart* früher als die Ausgabe aus dem Jahre 1520 entstanden, ja daß sie

überhaupt vor dem Tode des Kaisers erschienen wären. Wahrscheinlicher ist es, daß – wie bei vielen anderen Unternehmen Maximilians – das Buch infolge der fehlenden finanziellen Mitteln nicht erschien, und obwohl die Lettern und die Holzschnitte schon früher fertig waren, *Gilgengart* erst nach dem Tode des Kaisers gedruckt wurde.

*Die Handschrift – ihre Entstehung,  
ihr Verhältnis zur gedruckten Vorlage  
und ihr Schicksal*

Der Kodex enthält keinen Hinweis auf die Umstände, unter denen die Handschrift entstand. Wenn es einen solchen Hinweis je gab, so konnte er nur auf dem verlorengegangenen Titelblatt oder auf dem ebenfalls verschollenen ursprünglichen Einbanddeckel vermerzt werden. So bleibt für uns nur die Möglichkeit, die Unterschiede, die die Handschrift gegenüber ihrer gedruckten Vorlage aufweist, zu untersuchen und daraus

auf die Umstände ihres Entstehens zu schließen.

Vergleicht man nun den Kodex mit dem Münchner Exemplar der Ausgabe aus dem Jahre 1520, so lassen sich folgende Unterschiede feststellen:<sup>11</sup> Die Handschrift stellt keine getreue Kopie des Buches dar, obwohl sie dessen Schrift genau nachahmt und die Unterschiede zwischen den Buchstaben selbst unter Vergrößerungsglas kaum wahrnehmbar sind. Das heißt, der Schreiber des Kodex war jemand, der die Frakturschrift mit vollkommener Meisterschaft beherrschte; er hatte jedoch offensichtlich nicht die Absicht, das geschlossene Bild der gedruckten Zeilen zu behalten, denn oft sind zwischen den einzelnen Zeilen Längenunterschiede von 1 bis 2 Silben festzustellen, außerdem geraten ihm die Zeilen zu ihren Enden hin ab und zu gedrängter. Die Handschrift weist jedoch nicht nur formale Unterschiede gegenüber dem gedruckten Buch auf, sondern auch hinsichtlich des Textes; denn obwohl er im selben Dialekt wie *Gilgengart* geschrieben wurde, kommen in ihm öfter

kleine Abweichungen von dessen Rechtschreibung vor. Ein wichtiger inhaltlicher Unterschied besteht darin, daß die männlichen grammatischen Formen des gedruckten Buches in der Handschrift mit wenigen Ausnahmen in weibliche abgewandelt wurden (z. B. steht statt „ich armer sündler“ „ich arme sündlerin“ usw.). Der *Gilgengart* wurde auf grobes Pergament gedruckt, für die Handschrift wählte man ein feines Pergament. Auf dem letzten Blatt des Kodex fehlen der Druckort, das Jahr des Druckens und der Name des Druckers, die Lagen werden dagegen, wie im gedruckten Buch, in der rechten unteren Ecke der Blätter numeriert. Da das erste Blatt des Kodex verlorenging, fehlen in ihm das Titelblatt und auf dessen Verso der Holzschnitt mit der Beichtszene. Unsere Abbildungen 1 und 2 zeigen das verlorene Titelblatt und die Illustration aufgrund des Münchener Exemplars des *Gilgengart*, und zwar der Ausgabe aus dem Jahr 1520. Dieselbe Lücke in der Handschrift erklärt, warum im Kodex 14, dagegen im gedruckten Buch 15 verschiedene Bordüren vorhanden sind; sie



1. Das büchlein ist genant der Gilgengart . . .  
(Augsburg, Hans Schönsperger, 1520), Bayerische  
Staatsbibliothek, München, L. impr. membr. 25a.  
123 × 92 mm. Titelblatt.



2. Verso des Titelblattes von Abb. 1.

wurden in der Handschrift meist auf anderen Seiten als im Buch eingefügt. Die Holzschnitte wurden im Kodex nach den Regeln und mit der Technik der Miniaturmalerei koloriert, die Kolorierung im Druck wurde mit dünnen Farben, in hellen Tönen und höchst sparsam ausgeführt. Die Stellen für die Initialen wurden in den verschiedenen Ausgaben des *Gilgengart* unbedruckt belassen, bzw. verwendete man gedruckte Initialen; im Kodex sind die großen Anfangsbuchstaben handgemalt.

Aus dem bisher Gesagten geht nur eins mit Sicherheit hervor: Der Kodex war für eine vornehme Dame bestimmt. Ilona Berkovits hat darüber hinaus die Annahme aufgestellt, wonach die Handschrift für die Gemahlin des Kaisers in Auftrag gegeben wurde.<sup>12</sup> Die Idee, gedruckte Bücher handschriftlich kopieren zu lassen, war Kaiser Maximilian tatsächlich nicht fremd; dies bezeugt die mit dem Doppelporträt des kaiserlichen Ehepaars geschmückte Abschrift des *Epithalamion*, das 1494, aus Anlaß der Eheschließung mit Maria Bianca Sforza erschien.<sup>13</sup> Diese Abschrift, die im Jahre 1509,

also fünfzehn Jahre nach der Eheschließung, als spätes Geschenk für die Kaiserin entstand, können wir als eine indirekte formale Voraussetzung für den *Gilgengart* betrachten. Es wird jedoch kaum jemals möglich sein, den Kodex einer bestimmten Person zuzuordnen. Da die erste datierte Ausgabe der gedruckten Vorlage erst ein Jahr nach dem Tode des Kaisers erschien, kann die Handschrift erst danach entstanden sein. Zum anderen starb die zweite Gemahlin des Kaisers, Maria Sforza, 1511, und 1515 ging Maximilian mit seiner dritten Frau, der minderjährigen Herzogin Anna – der Tochter des ungarischen Königs Wladislaw II. – im Rahmen eines gegenseitigen Erbvertrags die Ehe ein, und zwar mit der Bedingung, daß Anna nach dem Tode des Kaisers von einem seiner Enkelsöhne, von den Kronprinzen Karl oder Ferdinand geheiratet wird, wenn sie das entsprechende Alter erreicht hat. Gleichzeitig vermählte Wladislaw seinen Sohn Ludwig mit Maria, der Enkelin Maximilians, und Maximilian adoptierte Ludwig zu seinem Sohn.<sup>14</sup> Anna wurde im Jahre

1521 die Gemahlin Ferdinands, und die Eheschließung zwischen Ludwig und Maria fand im Jahre 1522 statt. Nach alledem ist es wenig wahrscheinlich, daß der Kodex für Anna entstanden wäre. Umso weniger, als wir das handschriftliche Gebetbuch der Anna von Ungarn kennen: Es wurde von Jakob Seisenegger (?), dem Hofmaler von Kaiser Ferdinand, 1524 auf Pergament geschrieben und ist unter anderem mit der ganzfigurigen, porträtähnlichen Darstellung Ferdinands und Annas geschmückt.<sup>15</sup> Wahrscheinlicher ist es, daß unser Kodex für Maria, für die Enkelin Maximilians und die spätere Gemahlin des ungarischen Königs Ludwig II., zum Hochzeitsgeschenk bestimmt war. Und wenngleich die Idee dazu vermutlich von Maximilian stammte, war es nach aller Warscheinlichkeit nicht mehr er, der den unmittelbaren Auftrag zur Herstellung der Abschrift gab, sondern sein Enkel Kaiser Ferdinand, der Bruder Marias.

Unsere Behauptung, wonach die Handschrift für die Herzogin und spätere Königin Maria bestellt wurde, wird indirekt durch die

Angaben bzw. Vermutungen über das weitere Schicksal des Gebetbuches unterstützt. Sicher ist nur, daß die nach Ungarn gelangte Handschrift gegen Ende des 17. oder Anfang des 18. Jh. in der Druckerei der Tyrnauer Jesuiten mit neuem Einband versehen wurde, und im Jahre 1782 in den Besitz des Michael Winkler, Pfarrer von Bonyhád, überging. Um dieselbe Zeit gelangte zu ihm eine andere Handschrift aus dem Kloster der Preßburger Klarissen, die ebenfalls vom Anfang des 16. Jh. stammte und später als der sog. *Nádor-Kodex* bekannt wurde.<sup>16</sup> Es wäre also möglich, daß die Abschrift des *Gilgengart* ebenfalls aus Preßburg in Winklers Besitz kam.<sup>17</sup> Daß der Kodex in Preßburg aufbewahrt wurde, steht im Einklang mit der Annahme, wonach er ursprünglich Eigentum der Königin Maria gewesen ist; denn die Königin floh, als die Nachricht von der Niederlage bei Mohács in Buda eintraf, nach Preßburg, sie verweilte dort einige Monate und übergab einen Teil der mitgenommenen Schätze, Bücher und Schriften dem Kapitel der Stadt zur

Aufbewahrung.<sup>18</sup> Als dann Kaiser Josef II. den Plan zur Auflösung des Kapitels faßte,<sup>19</sup> hat man vielleicht die wertvollsten Schätze aus der Bibliothek bei verschiedenen kirchlichen Personen in Sicherheit gebracht. Diese Kette von Annahmen könnte zuletzt eine Erklärung dafür bieten, was sonst einer besonderen Begründung bedürfte – dafür nämlich, wie der Kodex nach Ungarn gelangte.

#### *Gattung, Aufbau, Inhalt und Quellen der Handschrift*

Wie seine gedruckte Vorlage gehört der Kodex zu jenem Typ der deutschsprachigen illustrierten Gebetbücher des späten Mittelalters, der im Gegensatz zu den Gebetbüchern überwiegend liturgischen Charakters (etwa den Stundenbüchern) vor allem durch für die Privatandacht bestimmte Gebetstexte gekennzeichnet ist. Diese sind zum großen Teil Gebete, deren lateinische Vorbilder weder in der offiziellen Liturgie noch in den verschiedenen

paraliturgischen Gebetsübungen (wie z. B. im *Officium parvum* BMV) zu finden sind. Zwischen den beiden Typen gibt es natürlich viele Übergangsformen, und oft ist eine eindeutige Zuordnung zu dem einem oder zum anderen Typ nur sehr schwer möglich. Die ersten deutschsprachigen Gebetbücher entstehen im 14. Jh.; der Großteil der Gebetssammlungen für die Privatandacht kommt nach 1450 zustande, und zwar vor allem für die Bewohnerinnen der Frauenklöster im süddeutschen Raum; in den norddeutschen Gebieten blieb das Stundenbuch der vorherrschende Typ. Was nun die gedruckten deutschsprachigen Gebetbücher für die Privatandacht betrifft, sind solche in der ersten Periode des Buchdrucks nur in verhältnismäßig geringer Zahl entstanden; ihre Benutzer waren zunehmend weltliche Personen. Eine ähnliche Rolle wie die *Livres d'heures* in Frankreich erfüllte in Deutschland zu Anfang des 16. Jh. die als *Hortulus animae* betitelte Gebetssammlung und ihre deutschsprachige Variante, der Seelengärtlein (Wurzgart der Seel); in den hundert



Jahren zwischen 1498 und 1598 sind uns 140 verschiedene Ausgaben von ihr bekannt. Das Textmaterial solcher, für den persönlichen Gebrauch bestimmter Gebetbücher ist im Verhältnis zu den Stundenbüchern sowohl inhaltlich als auch in der Form viel abwechslungsreicher, ihr Aufbau viel lockerer.

Eine besondere Gruppe unter den für Laiengebrauch bestimmten Gebetbüchern stellen die handgeschriebenen Gebetbücher der Fürsten dar, die meist dem liturgischen Gebetsstil entsprechen, d. h. in der Regel Stundenbücher sind oder Texte aus Stundenbüchern zusammen mit anderen Gebeten enthalten und zur Privatandacht nur selten Anlaß bieten. Diese fürstlichen Gebetbücher lassen sich wiederum in zwei Gruppen teilen, nämlich nach dem Gesichtspunkt, ob die Fürsten nur ihre Benutzer waren oder die Andachtsbücher direkt auf ihre Bestellung hin entstanden sind.<sup>20</sup> Kaiser Maximilians I. gebührt ein besonderer Platz in der Geschichte der fürstlichen Gebetbücher des Spätmittelalters, denn wir kennen insgesamt vier verschiedene Gebetbücher, die

mit seiner Persönlichkeit unmittelbar verbunden sind.

Nur in indirektem Zusammenhang steht mit ihm das um 1463 entstandene Gebetbuch seiner Mutter, der Kaiserin Eleonora, in welchem er als Kind vielleicht noch blättern konnte.<sup>21</sup> Das erste von Maximilian in Auftrag gegebene Gebetbuch entstand am burgundischen Hof um das Jahr 1486. Dieses ältere, für den täglichen Gebrauch und nicht für die Repräsentation bestimmte Gebetbuch unterscheidet sich von den Stundenbüchern auch seinem Inhalt nach, da die Gebete in ihm nach den eigenen Wünschen des Kaisers zusammengestellt wurden.<sup>22</sup> Die zweite unter den Gebetssammlungen die vermutlich für Maximilian I. geschrieben wurden, weist in ihrem Inhalt einen engen Zusammenhang mit der ersten und der dritten Gebetssammlung auf und kann als eine Übergangsstufe zwischen den beiden betrachtet werden.<sup>23</sup> Die dritte Sammlung, die manchmal einfach das Gebetbuch des Kaisers Maximilian I. genannt wird, wurde wahrscheinlich für die Mitglieder des vom Vater des Kaisers, von

Ferdinand, im Jahre 1469 gegründeten St.-Georg-Ordens zusammengestellt; möglich ist es auch, daß der Kaiser es als Geschenk bei besonderen Anlässen verteilte.<sup>24</sup> Von diesem letzteren Gebetbuch ist uns eine weniger repräsentative Ausgabe kleinen Formats, gedruckt auf Papier und in anspruchsloser Schrift, bekannt, die in der Augsburger Druckerei des Silvan Othmar, und zwar ohne Jahreszahl, erschien. Sie stellt vermutlich einen Probedruck zur „volkstümlichen“ Ausgabe des Gebetbuches dar.<sup>25</sup>

Ein inhaltlicher Vergleich des ersten, sog. älteren Gebetbuches mit dem dritten, in Druck erschienenen, zeigt nun, daß man das ältere Buch als Vorlage für die neue Zusammenstellung verwendete. Mehrere Texte sind in beiden Büchern identisch, und ein Teil der Gebete weist dieselbe Anordnung auf. Im dritten Gebetbuch wurde zwar der Kreis der aufgenommenen Heiligen etwas abgeändert, die an sie gerichteten Gebete sind jedoch dieselben, es sei denn, sie erscheinen in etwas gekürzter Form. Bei einigen Gebeten wurde nur die

Überschrift verändert, in anderen Fällen hat man die Überschriften durch andere ersetzt. In der dritten Sammlung folgt auf die Gebete persönlichen Charakters ein ziemlich umfangreiches Marienoffizium sowie ein Heiliges-Kreuz-Offizium, während die Litanei, die sonst immer, so auch im sog. älteren Gebetbuch ihren festen Platz hat, hier ausfällt. Der Kalenderteil fehlt ebenfalls; es ist jedoch ein für den St.-Georg-Orden im Auftrag des Kaisers entstandener handschriftlicher Kalender erhalten geblieben, der womöglich als Ergänzung des Gebetbuches Gedacht war.<sup>26</sup>

In die Reihe dieser lateinisch-flämischer, lateinisch-französischer bzw. lateinischer Gebetssammlungen fügt sich das vierte und letzte mit dem Namen des Kaisers Maximilian verbundene Gebetbuch, der bereits deutschsprachige *Gilgengart*. Dieser unterscheidet sich sowohl in seinem Aufbau als auch in seinem Inhalt grundlegend von den drei früheren Gebetssammlungen; es enthält insgesamt 47 selbständige Texte,<sup>27</sup> die ihrer Gattung nach zum größten Teil Gebete sind (33), unter den

übrigen Texten findet man 7 Gebetszyklen, vier kurze Gebete (sog. Sprüche), zwei Meßtexte bzw. Meßgebete sowie ein Offizium. Neben den üblichen Gebettypen (Bittgebet, Dankgebet und Lobgebet) wurden einige für das Spätmittelalter charakteristische Texte in die Sammlung aufgenommen: Akzeß- und Rezeßgebete, sowie ein sog. Erzählgebet, das auf Legendenmotiven beruht. Diese Gattungsstruktur zeigt bereits klar, daß die Sammlung für weltliche Personen bestimmt war; selbständige Gebete wurden in ziemlich großer Zahl und thematischer Vielfalt nebeneinandergereiht und boten damit genug Möglichkeit für die persönliche Wahl. Die längeren Gebetszyklen bzw. die kurzen Fürbitten wurden ebenfalls mit Hinblick auf die unregelmäßige Zeiteinteilung der Andachtsübungen eines Laien in die Sammlung aufgenommen, und darin liegt auch der Grund dafür, warum von den Offizien, die ja eine feste tägliche Gebetspraxis voraussetzen, nur eins in der Sammlung Platz bekam. Um den Gebrauch des Gebetbuches zu erleichtern, hat man eini-

gen Texten kurze Unterweisungen vorausgeschickt, die außer der Überschrift auf Zeit und Art des Betens, auf Verfasser und Nutzen des Gebetes hinweisen, sowie auf die Dauer der Ablässe, die durch die einzelnen Gebete erworben werden können.

Die Texte im Kodex sind von András Vízkelety identifiziert worden, und er hat auch den Versuch unternommen, die Paralleltexte in anderen Handschriften zu bestimmen.<sup>28</sup> Da es sich bei unserem Kodex um die Abschrift eines Druckes handelt, müssen die Parallelen und Quellen auch in den gedruckten Gebetbüchern der Zeit gesucht werden. Wir haben an dieser Stelle nicht die Möglichkeit, alle Texte zu erwähnen und die uns bekannten Varianten aufzuzählen; wir möchten hier nur einige interessante und relativ häufig vorkommende Beispiele nennen, die eine reiche Textüberlieferung aufweisen und daher typisch sind. Das sog. Drei-Paternoster-Gebet im ersten Abschnitt (Fol. 5v-6v),<sup>29</sup> bestehend aus drei Gebeten und je einem Vaterunser, ist eine Form des Rezeßgebetes, das bereits im 13. Jh. mit dem

Sprechen der drei Ave-Marias und mit der Ablassbewilligung verbunden war. Die Wirksamkeit der drei Paternoster soll die Bemerkung vor ihnen bezeugen, wonach durch sie ein Mörder gerettet wurde – nämlich vor dem ewigen Verdammnis in seiner letzten Stunde. Zum Gebet „O Ewige gothait O ware menschheit“ (Fol. 7r) gehören 500 Jahre Ablass, und das letzte Gebet des ersten Abschnitts, das nach der Einführung davor auf den Knien gesprochen werden soll, ist mit 300 Jahren Ablass verbunden (Fol. 7r–7v).

Unter den Mariengebeten des zweiten Abschnitts ist das erste, das Gebet von den fünf Buchstaben des Namens Maria („O Maria ein mitlerin . . .“, Fol. 9r–10r), eine Übersetzung des lateinischen Gebetes „Mediatrix dei et hominum . . .“. Es handelt sich um eine weit verbreitete und reich überlieferte Variante der Mariengebete vom Akrostichontyp. Die Einführung zum Text (Fol. 7v–8r) beruft sich auf die Predigt eines Johannitermönches: wer das Gebet jeden Tag spricht, wird nicht in die Hölle kommen. Dieser mit Namen nicht ge-

nannte Johanniter könnte mit jenem Nikolaus von Löwen identisch sein, der 1371 dem Orden beitrug und im Auftrag des Johanniterklosters Grüner Wörth in der Nähe von Straßburg literarische Tätigkeit ausübte.<sup>30</sup> Beim nächsten Text, bei dem Bernhard von Clairvaux zugeschriebenen, sog. goldenen Ave-Marie (Fol. 10r–12r) handelt es sich nicht um eine einfache Paraphrase des bekannten Gebets, sondern um die auch sonst häufig vorkommende Übersetzung der Marienantiphon „Ave Maria, ancilla sanctae trinitatis humillima . . .“.<sup>31</sup> Der Einführung nach: erhielt Bernhard dieses Gebet von einem Engel – dies eine Anspielung auf die Engelsvision in der Legende des Hl. Bernhard. Denselben Text finden wir in einer Handschrift des *Hortulus animae* aus dem 15. Jh.,<sup>32</sup> lateinisch erschien er in der Straßburger Ausgabe der Sammlung aus dem Jahre 1503.<sup>33</sup> Die erste lateinische Ausgabe des *Hortulus animae* erschien um 1491, die erste deutsche im Jahre 1501. Die weiteren deutschen Ausgaben gehen hauptsächlich auf die Straßburger Ausgabe aus dem Jahre 1502 zurück, die von

Sebastian Brant und Jakob Wimpfeling besorgt wurde und zur Verbreitung der Sammlung wesentlich beitrug. Die enge Beziehung des *Hortulus animae* zur Familie Maximilians wird durch die Tatsache beleuchtet, daß von der Brantschen, Straßburger Ausgabe des *Hortulus animae* aus dem Jahre 1510 zwischen 1517 und 1523 eine handschriftliche Kopie für die Tochter Maximilians, für Erzherzogin Margarethe, in den Niederlanden hergestellt wurde.<sup>34</sup>

Das Gebet mit dem Anfang „Frew dich aller gebenedeiste gotes gebererin“ (Fol. 14v–16v), das seiner Überschrift nach gegen die Pest sowie gegen alle leiblichen und seelischen Gefahren zu sprechen ist, ist die Übersetzung des Gebetes „Gaudo virgo gloriosa...“, das unter der Bezeichnung 6 Freuden Mariä weit verbreitet war.<sup>35</sup> Ein Gebet von den 9 Freuden Mariä enthält der Kodex im anderen Abschnitt der Mariengebete (Fol. 58r–65v). Der Text mit dem Beginn „In mitten unser lebens zeit“ (Fol. 17r), der nach zwei Fürbitten (Fol. 16v–17r) steht, ist die im 15. Jh. entstandene und in zahlreichen Varianten überlieferte

Übersetzung der Hymne „Media vita...“ des Notker Balbulus.<sup>36</sup> Für Zeiten der Trauer ist der Text „In der dein hilff und beschirmungen fleich ich...“ bestimmt (Fol. 17v–18v); er ist die Übersetzung des ältesten Mariengebets „Sub tuum praesidium...“.<sup>37</sup> Den Abschnitt schließt der Text einer Marienmesse ab (Fol. 18v–22v), in dem man je nach den Festen des Kirchenjahres Hinweise auf verschiedene Texte findet, und der auf Papst Urban II. zurückzuführen ist.<sup>38</sup> Das Meßgebet soll hier vermutlich das kleine Marienoffizium ersetzen, das neben den Stundenbüchern auch in den privaten Gebetbüchern und somit auch im *Hortulus animae* fast immer vorkommt.

Den dritten Abschnitt eröffnet das Offizium der Hl. Dreifaltigkeit (Fol. 24r–34v). Darauf folgen drei Gebete von der Hl. Dreifaltigkeit bzw. zu den einzelnen göttlichen Personen (Fol. 35r–37v). Die lateinische Variante dieser Texte finden wir in der Straßburger Ausgabe des *Hortulus animae* aus dem Jahre 1503.<sup>39</sup> Den Abschnitt schließt die Messe am Dreifaltigkeitstag ab (Fol. 37v–40v).

Im vierten Abschnitt, der Texte über das Leiden Christi enthält, steht ein achteitiger Gebetszyklus am Anfang (Fol. 42r–44v); es handelt sich um die Übersetzung des Gebetes „Domine Jesu Christe adoro te in cruce pendentem . . .“, die in zahlreichen Varianten verbreitet war, und deren Original die Tradition Papst Gregor dem Großen zuschrieb.<sup>40</sup> Wie es in der Einführung dazu (Fol. 41r) heißt, ist der Text „die Vision des Papstes Gregor“, er ist daher vor dem Bild mit der Darstellung der Gregorsmesse zu sprechen; den fünf ursprünglichen Gebeten fügten die Päpste drei weitere zu und haben die zu ihnen gehörenden Ablassse ebenfalls erhöht und bestätigt. Das Bildmotiv war im ausgehenden Mittelalter besonders beliebt, und eine solche Darstellung steht am Anfang dieses Abschnitts.<sup>41</sup> Das zweite Gebet in diesem Abschnitt, das Gebet zu den Gliedern Christi (Fol. 44v–47r), erinnert auf den ersten Blick an das Bernhard von Clairvaux zugeschriebene Gebet „Rhythmica oratio ad unum quodlibet membrorum Christi patientis et a cruce pendentis“, in Wirklichkeit

ist es die Übersetzung des Gebetes „Salve tremendum cunctis potestatibus caput . . .“, das uns vom Anfang des 16. Jh. in vielen Varianten bekannt ist.<sup>42</sup> Die Einführung vor dem dritten Gebet gibt neben den Ablässen über die angebliche Herkunft des Textes Auskunft: demnach fand man ihn in der Lateraner Johanneskirche in einen Stein geritzt, und sein Verfasser soll Augustin gewesen sein (Fol. 47r–48v). Das lateinische Original „Deus qui pro redemptione . . .“ gehört zur Gruppe der im ausgehenden Mittelalter besonders beliebten pseudo-augustinischen Orationen.<sup>43</sup> Als eine weitere Besonderheit des Abschnitts mit den Passionsgebeten wäre zu erwähnen, daß das erste und das dritte Gebet in ihm, zusammen mit den von den verschiedenen Renaissancepäpsten bewilligten Ablässen in einer handschriftlichen Gebetssammlung Hartmann Schedels zu finden sind;<sup>44</sup> in einer um 1510 für Nonnen geschriebenen deutschen Handschrift,<sup>45</sup> die mit dem *Hortulus animae* enge Beziehungen aufweist, sind sie ebenfalls enthalten, und in die Straßburger, deutschsprachige Ausgabe des

*Hortulus animae* aus dem Jahre 1510<sup>46</sup> wurden alle drei Texte aufgenommen. In der lateinischen Ausgabe des *Hortulus animae* aus dem Jahre 1503 finden wir dagegen die lateinischen Vorbilder des ersten und des zweiten Textes.<sup>47</sup>

Den fünften Abschnitt, der Kommuniongebete enthält, eröffnet der vor der Kommunion empfohlene Text „Almechtiger barmhertziger got . . .“ (Fol. 49r–50v), eine in mehreren Varianten überlieferte Übersetzung der Thomas von Aquino zugeschriebenen Oration „*Omni-potens sempiternus deus, ecce accedo*“.<sup>48</sup> Der nächste Text („O Herr der uns unter dem würdigen Sacrament . . .“, Fol. 50v) geht auf das lateinische Gebet „*Deus qui nobis sub sacramento . . .*“, einen Text aus der eucharistischen Liturgie, zurück. Das letzte unter den Gebeten vor der Kommunion ist das Mariengebet „O Maria ein gebenedeytte muter“ (Fol. 51v–52v), danach stehen drei Texte nach der Kommunion (Fol. 52v–57r).

Unter den Mariengebeten des sechsten Abschnitts ist das erste das bereits erwähnte Gebet von den neun Freuden Mariä (Fol.

58r–65v), danach folgt das sog. „guldin Cron-gebet“ (Fol. 65v–74r), bekannt auch unter der Bezeichnung die zehn Freuden Mariä. Nach dem Vorwort zum rosenkranzähnlichen Gebet sollen nach jeder „Freude“ zehn Ave-Marias gesprochen werden, und die ganze Andacht soll dreißig Tage lang beim brennenden Licht verrichtet werden. Nach anderen Varianten soll das sogenannte Sancta-Maria-Gebet von den Leiden Mariä (Fol. 75r–81r),<sup>49</sup> eines der am meisten verbreiteten Mariengebete im Mittelalter, ebenfalls dreißig Tage lang gesprochen werden. Der nächste Text, „Ein schön gebett von unser lieben Frawen schie-dung“ (Fol. 81r–83v), ist eine Zusammenfassung der apokryphen Erzählung über den Tod der Maria (Transitus Mariae): kein Gebet also, sondern eine komprimierte Synopse der in der apokryphen Schrift enthaltenen wunderbaren Elemente. Aufgrund der Marienlegenden des Jacobus de Voragine, des Ludolf von Sachsen, des Pelbárt von Temesvár und anderer war die Erzählung im 15–16. Jh. weit verbreitet. In unserem Gebetbuch wurden ihr ein Gebet

(Fol. 83v–85r) sowie ein sog. Spruch über die Glorifikation der Maria (Fol. 85r–v) hinzugefügt.<sup>50</sup>

Die Übersetzungen der sieben Bußpsalmen im siebten Abschnitt stehen den Übersetzungen des 1499 in Augsburg bei Erhard Ratdolt erschienenen Druckes nahe.<sup>51</sup> Auf die Bußpsalmen folgt die Allerheiligenlitanei (Fol. 99v–104r), für die vor allem relativ große Zahl der benediktinischen Heiligen kennzeichnend ist. Neben ihnen sollte noch die am Ende des Mittelalters nur lokal verehrte Hl. Affra erwähnt werden, da sie auf den Entstehungsort der Kompilation, auf Augsburg, hinweist. Den Abschnitt schließt das Gebet „zur Ewigen Weisheit“ (Fol. 104v–105r) ab, dessen lateinisches Vorbild unter anderem in der Straßburger *Hortulus*-Ausgabe von 1503 zu finden ist.<sup>52</sup>

Aus dem Vorwort des ersten Gebetes im letzten, der Hl. Anna gewidmeten, Abschnitt erfahren wir über die Ablassbewilligung, die Papst Alexander VI. im Jahre 1494 dem Gebet beigegeben hat, sowie darüber, daß das Gebet vor dem Bild der Hl. Anna gesprochen werden

muß und selbst gegen die Pest nützlich sein kann. Text und Vorwort sind in den Brantschen Ausgaben des *Hortulus animae*, sowohl in der lateinischen Ausgabe von 1503 als auch in der deutschen von 1510, beide zu finden.<sup>53</sup> Hier findet man weiterhin eine genauere Bezeichnung des Annabildes, die auf den Typus Anna selbdritt hinweist. Auf dem Blatt gegenüber dem Gebet ist nun gerade eine solche Darstellung zu sehen. Das andere Gebet zur Hl. Anna, zugleich der letzte Text im Kodex (Fol. 106v–109r), ist uns ebenfalls in mehreren Varianten aus dem 15. und 16. Jahrhundert bekannt.

Aufgrund des bisher Gesagten können wir feststellen, daß den inhaltlichen Schwerpunkt unserer Sammlung jene vier Themen bilden, die für die Frömmigkeit des ausgehenden Mittelalters am wichtigsten waren: die Buße, die Erwerbung und die Häufung der Ablässe sowie die Verehrung des leidenden Christus und der Maria. Der Charakter des Gebetbuches wird vor allem durch die überwiegende Zahl der Marien-texte geprägt, denn von den 47 Texten



beziehen sich 19, fast die Hälfte des Gesamttextes also, auf die Gottesmutter. Marientexte finden sich außerdem, entsprechend der Praxis spätmittelalterlicher Sammlungen, auch in jenen Abschnitten, die unmittelbar nicht der Marienverehrung gewidmet sind. Der Heiligenverehrung wurde demgegenüber, im Unterschied zu ähnlichen Sammlungen der Zeit, relativ wenig Platz eingeräumt. Ein besonderer Abschnitt wurde einzig der Hl. Anna gewidmet, während andere Heilige in der Litanei nur mit Namen erwähnt werden. Darin kann man einen indirekten Hinweis auf den beispiellosen Aufschwung erblicken, den die Verehrung der Hl. Anna im Laufe des 15. und 16. Jh. erfahren hat. Die im Kodex an erster Stelle stehenden Bußgebete bilden den Kern jener Bußspiegel, die um diese Zeit zur selbstständigen Gattung werden. Eine Wirkung der Totenbücher läßt sich dagegen in unserem Kodex, da Totengebete in ihm nicht vorhanden sind, nicht nachweisen, und ebenso fehlt der feste Bestandteil der Stundenbücher und der Breviere, der Kalender.

Die Bußgebete erleichterten den praktischen Gebrauch des Gebetbuches, während die sieben Bußpsalmen mit der Litanei in den meisten spätmittelalterlichen Gebetssammlungen vorkommen. Die Erwähnung der Ablassse hat ebenfalls den Zweck, den praktischen Nutzen des Buches zu erhöhen. Die beiden Meßtexte, das Offizium sowie die in der Liturgie ebenfalls vorhandenen Texte weisen auf den Zusammenhang unserer Sammlung mit der liturgischen Gebetspraxis hin. Die engen Beziehungen des Kodex zum populärsten Gebetbuch des 16. Jh. in Deutschland, zum *Horculus animae*, spiegeln dagegen die Wirkung der humanistischen Religiosität wieder. In dieselbe Richtung weisen die Erwähnung der Kirchenväter und der Renaissancepäpste, der vermuteten oder wirklichen, ehrwürdigen Verfasser der Texte wie auch der individuelle und originelle Charakter der Kompilation, der persönliche Ton, die Betonung der Andacht beim Sprechen der Gebete und zuletzt die Tatsache, daß die Sammlung verhältnismäßig wenig Texte aus liturgischen Quellen enthält.

Ein unmittelbares Vorbild der Gebetsammlung ist uns bisher bei der Forschung nach ihren Quellen nicht bekannt worden. Obwohl ihr Aufbau von Originalität zeugt, sind die Abschnitte und die einzelnen Texte in ihr in zahlreichen deutschsprachigen, handschriftlichen wie gedruckten, Gebetsammlungen des späten 15. und des frühen 16. Jh. zu finden. Die Haupteinheiten der Kompilation sind, mit Ausnahme der Bußpsalmen und der Litanei, z. B. in einem bayrisch-österreichischen, aus dem ersten Viertel des 16. Jh. stammenden Gebetbuch der Erzdiözesenbibliothek von Esztergom zu finden, wengleich in anderen Reihenfolge und durch weitere Texte ergänzt; die Texte in diesem letzteren Gebetbuch wurden zum größten Teil aus der Ausgabe von 1510 des *Hortulus animae* übernommen.<sup>54</sup> Auf die enge Beziehung der beiden Sammlungen weist die Tatsache hin, daß die Esztergomer Handschrift zwischen die beiden Teile einer *Gilgengart*-Ausgabe gebunden wurde. Die Bestimmung der unmittelbaren Quellen wird dadurch erschwert, daß die

meisten Texte im *Gilgengart* die Übersetzungen lateinischer Gebete, beliebter Stücke der zeitgleichen handschriftlichen Gebetsammlungen, sind. Die Textparallelen stammen hauptsächlich aus bayrischen und österreichischen Sammlungen, und es sind uns aus diesem Raum mehrere mit dem *Hortulus animae* verwandte Sammlungen von der Wende des 15. zum 16. Jh. bekannt, die mit dem *Gilgengart* drei bis sechs zum Teil identische Texte als Parallelen aufweisen.<sup>55</sup>

Der Zusammensteller benutzte außer den liturgischen Quellen, den näher nicht bestimmbaren gedruckten Gebetbüchern, den handschriftlichen Sammlungen und Bußspiegeln,<sup>56</sup> eine der vor 1520 erschienenen deutschsprachigen Ausgaben des Brantschen *Hortulus animae*-Druckes, als Quelle. Neben dem teilweise ähnlichen Aufbau zeugen die zahlreichen identischen Textstellen in den beiden Büchern dafür. Die Sammlung als Ganzes bzw. deren einzelne Texte sind jedoch nur schwer einer bestimmten Ausgabe des *Hortulus animae* zuzuordnen, da das Textmaterial in den

einzelnen Ausgaben und Handschriften stets variiert und somit verschiedene, inhaltlich und strukturell voneinander stark abweichende Werke unter demselben Titel entstanden sind. Die Verwandtschaft der beiden Kompilationen wird außer den Textparallelen und den strukturellen Entsprechungen durch die Ähnlichkeit der Titel hervorgehoben: Der Titel *Gilgengart* (Liliengarten) weist unmittelbar auf den *Hortulus animae* und dessen deutsche Variante, das *Seelengärtlein*, hin.

Der Titel der Gebetssammlung lebte mit einem guten Teil der Texte in den beliebten Gebetbüchern bis ins 17–19. Jh. weiter und wurde sogar in andere Sprachen übersetzt. Der typischste Vertreter der *Hortulus animae*-Bücher im 17. Jh., das 1675 in Preßburg erschienene *Liliomkertecske* („Liliengärtlein“) entspricht z. B. in seinem Aufbau, wenngleich mit einigen Abweichungen, dem *Gilgengart*, die Texte in ihm sind zum Teil dieselben, zum Teil wurden sie durch andere ersetzt bzw. durch neue erweitert.<sup>57</sup> Die vierte Ausgabe dieses Buches erschien im Jahre 1779 in Buda

und in Nagyszombat (Tyrnau).<sup>58</sup> Ein anderes Buch dieser Gattung, das zuerst 1728 erschien und 1747 in Nagyszombat neu verlegt wurde, das *Lelki liliom-korona* („Seelische Lilien-Krone“), ist nach seiner Überschrift „ein ohne Namen aufgefundenes, altes, doch erneuertes . . . Gebetbuch“. Sein Aufbau erinnert nur noch entfernt an den des *Gilgengart*, und in seinem Text lassen sich nur wenige und zufällige Entsprechungen mit letzterem feststellen.<sup>59</sup> Im Laufe des 18. und 19. Jh. löst sich der Titel allmählich von der ursprünglichen Sammlung, und die verschiedenen Kompilationen, die unter Titeln wie *Marianischer Liliengarten*, *Himmlischer Liliengarten* (Rosengarten, Myrrhengarten, Palmgärtlein) und andere zahllose Ausgaben erlebten, erinnern nur noch in ihrem Titel an den *Gilgengart*.<sup>60</sup>

*Illustrationen, Rahmenornamente,  
Initialen und Kolorierung*

Zur Entstehungszeit des *Gilgengart* gehörte Augsburg zu den Zentren der Holzschnittkunst in Süddeutschland; Buchdruck und Buchillustration konnten hier bereits auf reiche Tradition zurückblicken, und sie hatten enge Beziehungen zum wichtigsten Druckort Italiens, zu Venedig. Die in Augsburg entstandenen Holzschnitte sind meistens durch Dekorativität und durch das Zurückgreifen auf italienische Stilelemente gekennzeichnet. Der begabteste unter den Holzschneidern war Dürers Zeitgenosse, Hans Burgkmair; um ihn sammelte sich, im Anschluß an die von Maximilian I. ausgehenden Illustrationsaufgaben, ein ganzer Kreis von Zeichnern und Holzschneidern – Leonhard Beck, Jörg Breu, Hans Schäußelein und andere –, die man meist als unselbständige Nachahmer Burgkmairs bezeichnen kann.<sup>61</sup> Die einzige Ausnahme bildet jener Petrarca-Meister, von dem auch die Illustrationen zum *Gilgengart* stammen: Über sein Leben

wissen wir nur, daß er um das Jahr 1514 seine Augsburger Tätigkeit aufnimmt; er zu dieser Zeit ist ungefähr so alt wie der bedeutendste der aus der Stadt stammenden Künstler, der hauptsächlich in Basel wirkende Hans Holbein d. J. Illustrationen und Vignetten zu Augsburger Editionen sowie einige Einzelblätter bilden das Lebenswerk des Petrarca-Meisters, der vor allem für Grimms und Wirsungs Augsburger Druckereien, vermutlich als deren Angestellter, arbeitete, gelegentlich aber auch für die Druckereien Millers, S. Othmars und Schönspergers Illustrationen lieferte. Neben seinem Meister, Burgkmair, haben vor allem die Arbeiten Dürers, Schäußeleins und Becks einen Einfluß auf ihn ausgeübt.<sup>62</sup> Genaue und geduldige Beobachtung, sorgfältige Behandlung der Details, Feinheit und Klarheit der Zeichnung, Reichtum und weitgehende Verdichtung der Szenen kennzeichnen seinen reinen Stil, dessen überzeugendste Beispiele die Petrarca-Illustrationen und die Holzschnittfolgen für die Cicero-Ausgaben sowie für die Erzählung „Celestina“ sind. Die meisten

Holzschnittfolgen des Petrarca-Meisters sind, ebenfalls wie ein Teil seiner zahlreichen Gebetbuchillustrationen, erst mehrere Jahre nach ihrem Entstehen erschienen. Ein Teil der Stöcke gelangte um 1523 in den Besitz von Hans Steiners Augsburger Druckerei, und von dieser erwarb sie um 1549 die Egenolff-Druckerei in Frankfurt. Viele sind erst hier in Druck erschienen, andere wurden immer wieder verschiedenen Drucken beigegeben, oft ohne den ursprünglichen Textzusammenhang. Die bisherigen Forschungen konnten eine Teilnahme des Petrarca-Meisters an den von Maximilian I. ausgehenden Illustrationsarbeiten nicht nachweisen. Ein Einzelblatt des Künstlers zeigt jedoch den Kaiser beim Hören der Messe, ein anderes stellt die dekorativ umrahmte Kopie nach Dürers bekannten Maximilianporträt dar.<sup>63</sup>

Bei der Beurteilung der Gilgengart-Illustrationen muß man vor Augen halten, daß sie in der ersten Schaffensperiode des Künstlers, etwa um 1516 entstanden sind, ungefähr zur selben Zeit also wie die zur Huttens 1518 er-

schienenen Plautus-Ausgabe angefertigten Zeichnungen.<sup>64</sup> Die meiste Verwandtschaft innerhalb des gesamten Lebenswerks weisen sie mit jenen Illustrationen auf, deren kleinerer Teil im Jahre 1520 in einer „Devotissime meditationes de vita... Jesu Christi“ betitelten Sammlung von Betrachtungen erschien; diese Sammlung wurde in Grimms und Wirsungs Augsburger Druckerei verlegt.<sup>65</sup> Der größere Teil von diesen Illustrationen zum Neuen Testament wurde vom Frankfurter Drucker Egenolff 1551 und 1557 gedruckt.<sup>66</sup> Obwohl sie erheblich sorgfältiger und komprimierter als die Holzschnitte zum *Gilgengart* sind, weisen sie hinsichtlich der Raumauffassung, der Bevorzugung des diagonalen neben dem zentralen Kompositionsschema, im Hinblick auf die Proportionen der dunklen und hellen Flächen sowie auf die Motive der Rahmenornamente in ähnliche Richtung.

Es handelt sich also um Illustrationen aus dem Frühwerk des Künstlers, die stark von den Vorbildern geprägt wurden. Während die Darstellung der Beicht- und der Kommu-

nionsszene zu dieser Zeit verhältnismäßig selten ist, gehören die Themen der sechs übrigen ganzseitigen Illustrationen zu den beliebten Motiven des 15. und 16. Jh. Das in unserem Kodex fehlende erste Bild zeigt einen hohen Würdenträger der Kirche, der, auf dem Chorstuhl sitzend, der Beichte einer knienden vornehmen Frau (Nonne?) zuhört (Abb. 2.). Im Hintergrund ist der Innenraum einer Kirche mit dem Altar zu sehen. In der ausgeglichenen Komposition wird die Einheit der zwei Figuren durch die Geschlossenheit der architektonischen Umgebung und durch die zeichenhafte Darstellung des Altars hervorgehoben. Die nächste, durch die Feinheit der Zeichnung und des Schnittes gekennzeichnete Darstellung zeigt Maria als Königin der Himmel in der üblichen Weise: Von einem Strahlenkranz umgeben, steht sie mit offenen Haaren auf einer Mondsichel, auf ihrem Arm mit dem nackten Kind (Fol. 8v). Das Blatt erinnert an einen ähnlichen, für ein Gebetbuch entworfenen Holzschnitt Dürers, ist jedoch feiner in der Ausführung.<sup>67</sup> Die Dreifaltigkeit des dritten

Bildes ist eine Variante des Gnadenstuhltypus (Fol. 23v). Die Komposition des vierten Vollbildes, die Darstellung des Papstes Gregor bei der Messe, greift ebenfalls ein beliebtes Motiv des Spätmittelalters auf und gibt in vereinfachter Weise die Komposition des entsprechenden großformatigen Holzschnittes von Dürer wieder, nur daß hier links erscheint, was dort rechts ist und umgekehrt: Der Altar mit der Gestalt des leidenden Christus ist nicht frontal vor den knienden Papst gesetzt, sondern perspektivisch, also in diagonaler Richtung, und zwar auf der rechten Seite des Bildes (41v).<sup>68</sup> Dadurch rückt die Figur des Papstes in die Mitte des Bildes, während Christus in die rechte obere Ecke verdrängt erscheint. Auf dem Altar erblickt man die Geräte des Meßopfers zwischen zwei Kerzen, und über ihm die Vision des Papstes: Aus dem Sarg steigt die Halbfigur des seine Wunden weisenden Christus.

Das fünfte Vollbild im Gebetbuch, die Darstellung der Kommunionsszene, weist gerade das umgekehrte Kompositionsschema auf:

Hier erblickt man den Altar auf der linken Seite des Bildes (49v). Vor dem Altar reicht ein Priester in Meßgewand die Patene mit den Oblaten einem knienden Mann. Das sechste Bild bearbeitet das Motiv „Maria auf der Rasenbank“ mit Weglassung der Nebenfiguren (57v). Maria sitzt in reich gefaltetem Kleid und mit offenen Haaren dem Betrachter zugewandt, in ihren Armen hält sie das bekleidete Kind, dessen Kopf, obwohl es sich eng an den Mutterleib schmiegt, ebenfalls dem Betrachter zugewandt ist; in seiner Hand hält es die Erdkugel. Eine stilisierte Landschaft bildet den Hintergrund der Darstellung, die mit Dürers Kupferstich aus dem Jahre 1513 eine gewisse Verwandtschaft aufweist.<sup>69</sup> Das siebte Vollbild im Gebetbuch behandelt das Thema des betenden König David: auf der rechten Seite des Bildes kniet David in langer Tracht auf dem Rasen; dem Betrachter den Rücken zugewandt, hebt er die Hände zum Beten (86v). Im Hintergrund erblickt man eine Uferlandschaft mit Felsen, Pflanzen und Gebäuden, links oben schwebt die Halbfigur Gottvaters in einer Wol-

ke.<sup>70</sup> Das letzte Vollbild zeigt Anna selbdritt: Anna sitzt, mit einem Tuch auf dem Haupt, in der Mitte, auf ihrem Schoß das Kind (105v). Das Kind hält in der einen Hand die Erdkugel, mit der anderen langt es nach einem Apfel, der ihm von der rechts erscheinenden Maria gereicht wird.

Die Motive der im Durchschnitt 85 × 60 mm großen ganzseitigen Illustrationen sind durch den engen Zusammenhang zwischen Bild und Text weitgehend bestimmt. In zwei Fällen weist der Text unmittelbar auf das Thema der beigegebenen Darstellung hin, bei den übrigen Illustrationen können wir den Einfluß indirekter Vorlagen voraussetzen. In Stundenbüchern begegnen wir z. B. vor den sieben Bußpsalmen meist der Darstellung des betenden oder des Bethsabae im Bade belauschenden David, vor den Dreifaltigkeitsgebeten sind Trinitätsdarstellungen, vor den Gebeten zum leidenden Christus Darstellungen der Gregorsmesse häufig wiederkehrende Illustrationen.<sup>71</sup> Während jedoch die Illustrationen in den Stundenbüchern beinahe so wichtig wie

die Texte sind, dienen sie in unserem Gebetbuch hauptsächlich der Gliederung der Texte, der Vorbereitung auf die Andacht und der Versenkung in sie selbst. Diese Eigentümlichkeit weist unsere Sammlung als verwandt mit den Straßburger und Nürnberger Ausgaben des *Hortulus animae* aus.<sup>72</sup>

Neben den einzelnen Ausgaben des *Gilgen-gart* wurde ein Teil der Illustrationen im Laufe der Zeit in verschiedenen Augsburger und Frankfurter Drucken mehrfach und ohne den ursprünglichen Kontext verwendet. Die Darstellungen der Dreifaltigkeit und des bedenden König David illustrieren z. B. die Schönspergersche Ausgabe von Luthers Gebetbuch (1522 und 1523).<sup>73</sup> Der Beichtszene begegnen wir zusammen mit anderen Illustrationen des Petrarca-Meisters in Steiners Augsburger Ausgabe von Johannes Paulis *Schimpf und Ernst* aus dem Jahre 1526.<sup>74</sup> Die Trinitätsdarstellung kehrt, ebenfalls mit anderen Illustrationen desselben Künstlers, als erste Illustration in Egenolffs Frankfurter Ausgabe (1551 und 1558) der „Sanctorum et

Martyrum Christi“ betitelten Sammlung wieder.<sup>75</sup>

Die Rahmenornamente im Gebetbuch gehen, ähnlich wie die ganzseitigen Illustrationen, auf fremde Vorbilder zurück. Ihre Motive wie deren Anordnung erinnern an die Miniaturen verschiedener, vor allem niederländischer Gebetbücher, bzw. an die Holzschnitte von Spielkartenzyklen. Die Außenmaße der Bordüren sind 130 × 90 mm, die Innenmaße – entsprechend den Außenmaßen der ganzseitigen Illustrationen und des Schriftspiegels – 85 × 60 mm. Die einzelnen Seiten der Bordüren sind verschieden breit: der untere und breiteste Rahmen umfaßt im Durchschnitt 33 mm, der Außenrahmen ist etwas mehr als die Hälfte des ersten, 17 mm breit im Durchschnitt, während der innere und der obere Rahmen annähernd die gleiche Breite, 13 mm, aufweisen. Diese Maße ergeben eine unterschiedliche Anordnung des Spiegels auf den geraden und ungeraden Seiten; die Verschiebung des Mittelfeldes nach oben und zum Steg hin weist auf eine be-



wußte Redaktion hin und folgt dem Schema der Stundenbücher.

Das bestimmende Motiv der Rahmenornamente, die keinen tieferen allegorischen oder symbolischen Inhalt aufweisen, bildet ein dichtes Geflecht verschiedener naturalistisch oder halbnaturalistisch dargestellter Pflanzen. Unter den erkennbaren Pflanzen kommen das Stiefmütterchen, die Schwertlilie (Iris), die Erdbeere, die Kornblume und der Hahnenfuß vor, außer ihnen begegnet man noch der Weintraube, dem Vergißmeinnicht, dem Veilchen, dem Mohn, der Eichel, dem Rittersporn und der Nelke. Zwischen den Blättern, Sprossen und Ranken erblickt man verschiedene Tiere (Schnecke, Vogel, Käfer, Libelle und Schmetterling) sowie Putten. Diese Fülle der Motive wirkt noch intensiver dadurch, daß einige der Tiere in Bewegung dargestellt sind: Die Schnecke kriecht, der Schmetterling öffnet die Flügel, der Vogel fliegt, pickt Körner auf, singt oder dreht gerade den Kopf zur Seite. Drei Bordüren weisen in ihrem breitesten, unteren

ren Rahmen Putten als bestimmende Elemente der Komposition auf: Sie sind zu zweit oder zu dritt, wodurch sie eine Art Miniaturszene innerhalb des Rahmenornaments bilden. Auf dem ersten Blatt halten zwei Putten je eine Blume am Stiel (Fol. 11r und 50r), auf dem zweiten halten sie eine mit Blumen gefüllte Vase zwischen sich an den Griffen fest (Fol. 19r und 53r), auf dem dritten erblickt man gleich drei Putten, die um eine Bratpfanne hüpfen; zwei von ihnen haben einen Löffel in der Hand (Fol. 42r und 106r). Dieselben Motive erscheinen, zum Teil durch weitere ergänzt, in den für andere Drucke entworfenen Bordüren des Petrarca-Meister, so vor allem in den Rahmenornamenten der bereits erwähnten Ausgabe der Sammlung „*Devotissimae meditationes* . . .“ von 1520 und 1521.<sup>76</sup> Insgesamt 14 verschiedene Bordüren umrahmen in unserem Gebetbuch die einzelnen Blätter (zusammen mit dem verlorengegangenen Blatt waren es 15); von ihnen wurden neun zweimal verwendet (Fol. 1r und 35r, 5v und 86v, 8v und 66v, 9r

und 38r, 11r und 50r, 19r und 53r, 23v und 75v, 24r und 87r, 42r und 106r), fünf nur einmal (Fol. 41v, 49v, 57v, 58r, 105v), so daß insgesamt 23 Blätter mit einer Bordüre ausgestattet sind. Neben den ganzseitigen Illustrationen und den diesen gegenüberliegenden Textseiten zieren sie den Anfang der wichtigen Textabschnitte innerhalb der größeren Kapitel. Sie wurden aus dekorativen Zweck den Blättern beigegeben; unmittelbar stehen sie weder mit den Vollbildern noch mit dem Textinhalt in Zusammenhang. Zwischen den ganzseitigen Illustrationen und den Bordüren lassen sich unerhebliche stilistische Unterschiede beobachten, die unter anderem dadurch bedingt sein könnten, daß die einen und die anderen nicht von dem gleichen Formschneider ausgeführt wurden.

Daß es sich im Falle dieser Ornamente um nachträglich kolorierte Holzschnitte handelt, kann man besonders gut an den fast jede Schattierung entbehrenden Bordüren erkennen. Dem kolorierten Holzschnitt begegnen wir noch in anderen Werken des Petrar-

ca-Meisters: Das großformatige, von Rot und Gold bestimmte Blatt in der „*Liber selectarum cantionum*“ betitelten und 1520 erschienenen Liedersammlung wurde von W. von Seidlitz als „der geschmackvollste kolorierte Holzschnitt der deutschen Renaissance“ bezeichnet.<sup>77</sup> Die Illuminierung der Holzschnitte und die Initialen rühren vermutlich von derselben Hand her. Die Initialen und die Illustrationen wurden auf einen rötlich-braunen, sog. Bolusgrund gemalt, während bei den Bordüren der Bolusgrund fehlt und selbst das Gold nur zur Hervorhebung der Schattierung von Miniator verwendet wurde. Initialen und Illustrationen sind gleichermaßen reich mit Gold besetzt. Eine dünne schwarze Linie umschließt den quadratförmigen Grund der Buchstaben. Bei einigen Initialen fehlen der Bolusgrund und die Umrahmung der Buchstaben (Fol. 42r z. B.), in zwei Fällen blieb die Stelle für den Anfangsbuchstaben ungemalt (Fol. 38v und 50v). An einigen Stellen geht der Malgrund über die Umrahmung der

Initialen hinaus und verdeckt somit zum Teil andere Buchstaben (Fol. 6r z. B.), manchmal wiederholt die Initiale den Anfangsbuchstaben in überflüssiger Weise (Fol. 3r, Fol. 7r), und einige Initialen wurden mit falschen Buchstaben ausgemalt (Fol. 16v z. B.). Dies alles zeugt, ebenso wie die unbemalt belassenen Initialen, von der hastigen Arbeit des Miniators. Die Farbe der Buchstaben in den Initialen ist blau oder gold, ihr Hintergrund wurde durch eine dunklere Goldtönung abgehoben. Die größte Zahl der klar gezeichneten und jede Verzierung entbehrenden Initialen stellt ein O dar, doch kommen im Gebetbuch fast alle Buchstaben als Initialen vor.

Die Kolorierung der Bordüren ist etwas zufällig insofern, als die zweimal verwendeten Zierrahmen in ihrer Illuminierung zum Teil voneinander abweichen. Der Künstler benutzte Blau, Rot, Grün, Gelb, Gold und deren Abtönungen am häufigsten. Durch die reiche Vergoldung des Hintergrunds wurden einzelne Details der Holzschnitte, vor allem die Schattierung und die Umrisse, an einigen Stellen

völlig verdeckt, so z. B. in der Darstellung der Mondsichelmadonna (Fol. 8v). Die Faltung der Kleider modellierte der Miniator mit Hilfe dünner, paralleler Goldstriche, der Schattierung verlieh er durch die Verwendung kleiner und dicht aufgetragener Striche Lebendigkeit. Die Farbgebung ist konventionell: Das Kleid der Maria ist meist rot, ihr Mantel blau, das Gewand Gottvaters blau, sein Mantel rot; bei der Hl. Anna ist das Gewand violett und der Mantel rot, während das um das Kind gewickelte Tuch, der Lendenschurz des gekreuzigten Christus sowie die Taube des Heiligen Geistes weiß sind. Den Mantel des Königs David malte der Miniator in Rot, die Gewänder von Gregor und dem kommunizierenden Priester in Blau, Weiß, Gold und Bordeauxrot; violett ist der Mantel des kommunizierenden Mannes, grün die Landschaft, Himmel und Wasser sind blau, der Baumstamm in dem Bild mit der Darstellung Marias auf der Rasenbank wiederum braun.

Trotz dieses Reichtums der Kolorierung sind die Holzschnitte hinsichtlich ihres künstle-

rischen Wertes mit den besten Arbeiten aus der reifen Periode des Petrarca-Meisters nicht vergleichbar; dennoch dokumentieren sie einen charakteristischen Aspekt innerhalb seines Lebenswerks und seiner künstlerischen Entwicklung und weisen bereits, wenngleich in sozusagen embryonaler Form, die Eigentümlichkeiten der späteren Werke auf. Bezeichnend für sie sind die gedrängte Raumkomposition, die Belebung der ganzen Bildfläche durch die Linien und die Bevorzugung der flächenartigen Formen, während die Raumverhältnisse und die Figuren weniger ausgearbeitet sind. Wenn man die Handschrift mit dem unkolorierten Exemplar des ihr zugrundeliegenden Druckes vergleicht, kann man klar erkennen, daß die feine Zeichnung die vorgegebenen ornamentalen Elemente oft im gleichen Zuge weiterführt. Statt einer starken Tiefenwirkung sind für den Petrarca-Meister die feine und spielerische Linienführung, die grundlegenden Bildelemente und deren Verhältnisse zueinander wichtig. Der ornamentale Ursprung seiner Zeichnungen kommt, verstärkt noch durch die

Kolorierung, am klarsten in den Bordüren zum Ausdruck, in denen der Einfluß der norditalienischen, venetianischen Illustrationskunst ebenfalls nicht zu verkennen ist. Die Belebtheit der Bordüren steht in eigenartigem Gegensatz zur ausgeglichenen Komposition der von ihnen umschlossenen Vollbilder und schließt die meist asymmetrische Figurenkomposition wirkungsvoll ab.

Im Kodex Cod. germ. 3 der Universitätsbibliothek Budapest können wir eine individuelle Variante der Gebetbücher erblicken, die unter den Quellen spätmittelalterlicher Frömmigkeit eine wichtige Rolle spielten. Einerseits spiegelt er die Ausstrahlung der höfischen Kultur der deutschen Spätrenaissance wider, andererseits bezeichnet er eine wichtige Station im Popularisierungsprozeß mittelalterlicher und spätmittelalterlicher religiöser Literatur. Die unmittelbare Vorlage zum Kodex bildet eines der letzten unter den vielseitigen literarischen und künstlerischen Vorhaben des Kaisers Maximilian I., in welchem sich christliche Lehre und Symbolik mit den Elementen hu-

manistischen Religionsgefühls vermengt. Die wichtigste indirekte Quelle für ihn lieferte eine Gebetssammlung, die zu den populärsten Gebetbüchern mitteleuropäischer Religiosität im 16. Jh. gehörte und eine bedeutende Wirkung auf die allgemeine Frömmigkeit der nächsten zwei Jahrhunderte ausübte. Darüber hinaus ist unser Kodex ein wichtiges Dokument jener Umwandlung, die sich in der Geschichte der Vervielfältigungstechniken zu jener Zeit vollzog und in deren Laufe die Handschriften allmählich von den zuerst mit der Hand, später mit Holzschnitten verzierten Wiegendrucken verdrängt wurden, bis zuletzt die Druckereien selbst die Rolle des Miniators übernahmen. Der Kodex Cod. germ. 3 der Universitätsbibliothek ist ein Unika: Er ist es durch die Persönlichkeit des vermutlichen ersten Besitzers, durch die genaue Nachahmung der Schrift des zur Vorlage dienenden Druckes, durch die Ausschmückung mit den Holzschnitten desselben sowie durch die Kolorierung der Holzschnitte nach den Regeln der Miniaturmalerei. Während die Kolorierung die späte

Epoche der süddeutschen Illuminationskunst, ihren Verfall widerspiegelt, stehen die Holzschnitte stilistisch und inhaltlich gleichermaßen in engem Zusammenhang mit den Texten. Der Meister dieser Holzschnitte hat später durch die Illustration antiker und humanistischer Werke Berühmtheit erlangt, und seine Tätigkeit wie seine Bilder brachten ihn mit den von Kaiser Maximilian I. ausgehenden großen Illustrationsvorhaben in unmittelbare Berührung.

## ANMERKUNGEN

1. Szilágyi, S. 112. A kir. m. tud. egyetem könyvtárában lévő kiválóbb zsenge nyomtatványok és codexek jegyzéke [Verzeichnis der wertvollen Frühdrucke und Kodizes in der Bibliothek der Kg. Ung. Universität] (1460–1729). Handschriftensammlung der Universitätsbibliothek, Budapest, J55. 15v. no. 75. Zwischen Blatt 18 u. 19 bzw. 49 u. 50 blieb je ein Blatt ungezählt (Bl. 18a und 49a).

2. Vgl. Iványi-Gárdonyi-Czakó, S. 69., Romhányi No. 185., 191.

3. Vízkelety, Bd. II, S. 86.

4. Berkovits, S. 19–20. Vgl. Aggházy, No. XL.

5. Panzer, No. 972, Weller, No. 1708, VD 16, G 2035, G 2036.

6. Panzer, No. 37, BLC 61, 481, BLC 125, 49. Vgl. Dodgson, S. 211, Anm. 1.

7. L. impr. membr. 25a.

8. Clemen, S. 12. Die Aufzählung der weiteren erhalten gebliebenen Exemplare ebd. S. 13.

9. Benzing, S. 13.

10. Wehmer, S. 245–269.

11. Vgl. Berkovits, S. 21–22. Da die Abweichungen zwischen den einzelnen Ausgaben nur sehr geringfügig sind, könnte man nur durch einen Vergleich der Exemplare sämtlicher Ausgaben feststellen, nach welcher Ausgabe die Kopie genau entstand.

12. Berkovits, S. 21.

13. Unterkircher, 1983. S. 54, No. 82.

14. Hermann, S. 28–29.

15. Menhardt, No. 2755, Hilger, 1969. S. 154–155, No. 50.

16. Toldy, S. 5. Die beiden Kodizes wurden zusammen mit einer dritten Handschrift, die später als der sog. Veszprémi-Kodex bezeichnet wurde, von Winkler als Pfarrer von Gödre und Titulardomherr von Pécs der Universitätsbibliothek zum Geschenk gemacht. Galambos, S. 124–126.

17. Die Möglichkeit, daß der Kodex in Preßburg aufbewahrt wurde, hat bereits József Fitz in Erwägung gezogen, der in einer knappen Eintragung im Bücherverzeichnis der

Preßburger Jesuiten die Beschreibung unseres Gebetbuches erblicken sollte. Die Eintragung lautet: „Liber precatorius manuscriptus (No.) 1140 8° Germ.“ *Catalogus librorum In residentia abolitae Societatis Jesu ad Sanctus Martinum Posonii adinventorum.* (Descriptus 18. Febr. 1781. praesentae 8. Jul. 1776.) Handschriftensammlung der Universitätsbibliothek, Budapest, J10/9. 52. Vgl. Berkovits, S. 19, Anm. 1.

18. Ortway, S. 190–327.

19. Rimely, S. 85, Knauz, S. 37.

20. Haimerl, S. 109–114.

21. Unterkircher, 1957, S. 57. ÖNB Cod. 1942., Menhardt, Bd. I, No. 1907. (Theol. 966.), Unterkircher, 1974, S. 241–242.

22. Unterkircher, 1957, S. 55. ÖNB Cod. 1907, Hilger, 1973.

23. Denis Bd. I, No. 907, Haimerl, S. 113.

24. S. Anm. 11. Unterkircher, 1957, S. 55. ÖNB Cod. 1906.

25. Unterkircher, 1974, S. 252.

26. Unterkircher, 1974, S. 252–253.

27. Die Handschrift und der ihr zugrunde lie-

gender Druck weisen keine erheblichen Unterschiede in ihrem Inhalt auf, so daß unsere Feststellungen im weiteren für beide gelten.

28. Vizkelety, Bd. II, No. 35. Vizkeletys Beschreibung und die von ihm angegebenen Parallelstellen werden hier im einzelnen nicht zitiert.

29. Paulus, S. 469, zitiert mehrere Texte aus dem ersten Teil des Gebetbuches.

30. Clemen, S. 4.

31. Völker, S. 41.

32. Butzmann, No. 296/265r.

33. Haimerl, S. 125.

34. Bohatta, S. 72–77, Haimerl, S. 123 u. 139, Dörnhöffer, 1907–1911.

35. Chevalier, Bd. I, No. 7006.

36. PL 58, 87.

37. Stegmüller, 1952, Auer, 1974.

38. Beissel, S. 272 u. 317ff.

39. Haimerl, S. 124, Anm. 743.

40. Vizkelety, Bd. II, No. 35, 83.

41. Schreiber, No. 1455.

42. Dörnhöffer, Bd. I, S. 3, S. 234–239. Vgl. Clemen, S. 5–6, Völker, S. 41.

43. Dörnhöffer, Bd. I, S. 3, S. 227-230.
44. Haimerl, S. 121-122.
45. Haimerl, S. 55-56.
46. Haimerl, S. 139-140.
47. Haimerl, S. 124.
48. Vizkelety, Bd. II, No. 35, 83.
49. Haimerl, S. 50.
50. Jacobus de Voragine, S. 583ff, Ludolphus de Saxonia p7/a-q1/b, Pelbartus de Themeswar v1/a-v2/a, y7/b-z1/a.
51. Vizkelety, Bd. II, S. 85. Vgl. Schöndorf, S. 33.
52. Haimerl, S. 124, Degering, No. 578/5v.
53. Haimerl, S. 138, S. 141.
54. Vizkelety, Bd. II, No. 63.
55. Z. B. Kornrumpf-Völker 8°, No. 227, 266, 269, 273, 280, Degering, No. 106, 577.
56. Clemen, S. 5, nennt weitere mögliche Quellen, die noch zu untersuchen wären.
57. Liliom kertecske, 1675. Vgl. Gajtkó, S. 42-44.
58. Liliom kertecske, 1779.
59. Lelki liliom-Korona, 1728, 1747.
60. Vgl. z. B. GV 524.

61. Musper, 1964, S. 171-187, Friedländer, S. 91ff. Vgl. Zimmermann, 1930.
62. Musper, 1927, Scheidig, S. 21-30.
63. Musper, 1927, No. 576, Friedländer, S. 107, Abb. 55, Musper, 1927, No. 583.
64. Musper, 1927, S. 11.
65. Musper, 1927, No. L 63.
66. Musper, 1927, No. L 199.
67. Dürer, 1981, S. 200, No. 1.
68. Dürer, 1981, S. 139. Weitere Parallelen dazu: Musper, 1976, Schr. 1461, 1562.
69. Dürer, 1987, No. 68. Weitere Parallelen dazu: Lehrs, Bd. VI, S. 78-79, No. 5-6, Taf. 151, Nr. 401-402.
70. Weitere Parallelen dazu bei Lehrs, Bd. VI. S. 136, No. 1, Taf. 158, Nr. 415.
71. Seidlitz, Nr. 131.
72. Seidlitz, S. 26.
73. Musper, 1927, No. L 96.
74. Musper, 1927, No. L 109.
75. Musper, 1927, No. L 200.
76. Musper, 1927, No. L 63 u. L 77.
77. Zitiert bei Musper, 1927, S. 16., No. L 58.



## GEDRUCKTE QUELLEN UND LITERATUR

G. Aggházy Mária: Hat évszázad könyvdíszítése, miniatúrái. Buchschmuck und Miniaturen aus sechs Jahrhunderten. Szépművészeti Múzeum. A Grafikai Osztály C. kiállítása. Budapest, 1966.

Auer J. B.: Unter deinen Schutz und Schirm. Das älteste Mariengebet der Kirche. Leuterdorf, 4 1974.

Beissel, Stephan: Geschichte und Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Freiburg i. Br. 1909.

Benzing, Josef: Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. Wiesbaden, 2 1982.

Berkovits Ilona: A budapesti Egyetemi Könyvtár festett kéziratának egy csoportja. Eine Gruppe innerhalb der gemalten Handschriften in der Universitätsbibliothek von Budapest. In: Magyar Könyvszemle Jg. 38 (1931), S. 1-22.

Bohatta, Hans: Bibliographie des Livres d'heures (Horae B. M. V.) Officia, Hortuli animae, Coronae B. M. V., Rosaria und Cursus B. M. V. des XV. und XVI. Jahrhunderts, Wien, 2 1924.

The British Library General Catalogue of Printed Books to 1975. (BLC) 1-360. London, 1979-1987.

Chevalier, Ulysse: Repertorium Hymnologicum. I-VI. Louvain-Bruxelles, 1892-1920.

Clemen, Otto (Hg.): Der Gilgengart. Augsburg. Hans Schönsperger, c. 1520. Zwickau, 1913.

Degering, Hermann: Kurzes Verzeichnis der germanischen Handschriften der Preussischen Staatsbibliothek. I-III. Leipzig, 1925-1932.

Denis, Michael: Codices manuscripti theologici Bibliothecae Palatinae Vindobonensis. I-II. Wien, 1795-1800.

Dodgson, Campbell: Beiträge zur Kenntnis des Holzschnittwerks Jörg Breus. In: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen Jg. XXI. (1900), S. 192-214.

Dörnhöffer, Friedrich (Hg.): Seelengärtlein.

Hortulus animae. Cod. Bibl. Pal. Vindob.  
2706. I–IV. Frankfurt, 1907–1911.

Dürer, Albrecht: Sämtliche Holzschnitte. Einleitung von André Deguer. Vollständiges Verzeichnis des Holzschnittwerkes bearbeitet von Dr. Monika Heffels. Ramerding, 1981.

Dürer, Albrecht: Sämtliche Kupferstiche. Hg. von Horst Michael. Kirchdorf/Inn, 1987.

Friedländer, Max J.: Der Holzschnitt. Neu bearbeitet von Hans Möhle. Berlin, 4 1970.

Gajtkó István: A XVII. század katolikus imádságirodalma. Die katholische Gebetsliteratur des 17. Jahrhunderts. Budapest, 1936.

Galambos, Franz (Hg.): Glaube und Kirche in der Schwäbischen Türkei des 18. Jahrhunderts. Aufzeichnungen von Michael Winkler in den Pfarrchroniken von Szakadát, Bonyhád und Gödre. München, 1987.

Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums 1700–1910. (GV) 88. München–New York–London–Paris, 1983.

Haimerl, Franz Xaver: Mittelalterliche Frömmigkeit im Spiegel der Gebetbuchliteratur Süddeutschlands. München, 1952.

Hermann, Zsuzsanna: Az 1515. évi Habsburg–Jagelló-szerződés. Adalék a Habsburgok magyarországi uralmának előtörténetéhez. Der im Jahre 1515 abgeschlossene Vertrag zwischen den Habsburgern und den Jagellonen. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Habsburgerherrschaft in Ungarn. Budapest, 1961.

Hilger, Wolfgang: Ikonographie Kaiser Ferdinands I. (1503–1564). Wien, 1969.

Hilger, Wolfgang: Das Ältere Gebetbuch Maximilians. Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex Vindobonensis 1907 der Österreichischen Nationalbibliothek. Graz, 1973.

Iványi Béla–Gárdonyi Albert–Czakó Elemér: A Királyi Magyar Egyetemi Nyomda története. Geschichte der Königlichen Ungarischen Universitätsdruckerei. Budapest, 1927.

Jacobus de Voragine: Die Legenda aurea. Aus dem Lateinischen Übersetzt von Richard Benz. Heidelberg, 9 1979.

Knauz Nándor: Válaszul Rimely Károly adalékjára. Zur Antwort auf den Beitrag von Károly Rimely. Budapest, 1981.

Kornrumpf, Gisela–Völker, Paul Gerhard:

Die Handschriften der Universitätsbibliothek München. I. Die deutschen mittelalterlichen Handschriften. Wiesbaden, 1968.

Panzer, M. Georg Wolfgang: Annalen der ältern deutschen Literatur... bis MDXX. I. Nürnberg, 1788. Reprint Hildesheim, 1961.

Patrologiae cursus completus... series secunda... accurate J.-P. Migne (PL) J. LXXVII. Paris, 1851.

Paulus, Nikolaus: Die Reue in den deutschen Erbauungsschriften des ausgehenden Mittelalters. In: Zeitschrift für Katholische Theologie Jg. 28 (1904), S. 449-485.

Pelbartus de Themeswar: Pomerium Sermone De Beata Virgine. Vel Stellerium Corone beate virginis... Hagenau, 1504.

Rimely, Carolus: Capitulum insignis ecclesiae collegiatae Poseniensis ad S. Martinum ep. olim SS. Salvatorem. Posenii, 1880.

Romhányi Károly: A magyar könyvkötés művészete a XVIII-XIX. században. Die ungarische Einbandkunst im 18.-19. Jahrhundert. Budapest, 1937.

Scheidig, Walther: Die Holzschnitte des Pet-

rarca-Meisters in Petrarca's Werk. Von der Artzney bayder Glück des guten und wiederwärtigen - Augsburg, 1532 - Berlin 1955.

Schöndorf, Kurt Erich: Die Tradition der deutschen Psalmenübersetzung. Untersuchungen zur Verwandtschaft und Übersetzungstradition zwischen Notker und Luther. Köln-Graz, 1967.

Schreiber, W. L.: Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV<sup>e</sup> siècle. t. II. Leipzig, 1982.

Seidlitz, W. von: Die gedruckten illustrierten Gebetbücher des XV. und XVI. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen Jg. 5 (1884), S. 128-145., Jg. 6 (1885), S. 22-38.

Stegmüller, O.: Sub tuum praesidium. Bemerkungen zur ältesten Überlieferung. In: Zeitschrift für Katholische Theologie Jg. 74 (1952), S. 76-82.

Szilágyi Sándor: A Budapesti M. Kir. Egyetemi Könyvtár codexének címjegyzéke. Titelverzeichnis des Kodizes der Ung. Universitätsbibliothek in Budapest. Budapest, 1881.

Toldy Ferenc: Nádor-Codex. A Pesti Egyetemi Könyvtár eredetijéből. Der Nádor-Kodex. Aus dem Original der Budapester Universitätsbibliothek. Buda, 1857.

Unterkircher, Franz: Inventar der illuminierten Handschriften, Inkunabel und Frühdrucke der Österreichischen Nationalbibliothek I. Die abendländischen Handschriften. Wien, 1957.

Unterkircher, Franz: Die Gebetbücher Kaiser Maximilians I. In: Philobiblon Jg. XVIII (1974), S. 241-255.

Unterkircher, Franz: Maximilian I. Ein kaiserlicher Auftraggeber. Illustrierter Handschriften. Hamburg, 1983.

Verzeichnis der im deutschen Sprachgebiet erschienenen Drucke des XVI. Jahrhunderts. (VD 16) Hg. von der Bayerischen Staatsbibliothek. I. Abteilung. Verfasser – Körperschaften – Anonyma. Bd. 7. Fis-Ga. Stuttgart, 1986.

Vizkelety, András: Beschreibendes Verzeichnis der altdeutschen Handschriften in ungarischen Bibliotheken. I-II. Budapest, 1969-1973.

Völker, Paul Gerhard: Gerard Achten und Herzmann Knaus: Deutsche und niederländische Gebetbuchhandschriften der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek. Darmstadt, 1959. In: Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur. Jg. 74 (1963) S. 37-45.

Wehmer, Carl: Mit gemäl und schrift. Kaiser Maximilian I. und der Buchdruck. In: In Libro Humanitas. Festschrift W. Hoffmann. Stuttgart, 1962, S. 244-276.

Weller, Emil: Repertorium typographicum. Die Deutsche Literatur im ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts. Reprint Hildesheim 1961.

Zimmermann, Hildegard: Hans Schäußeles Holzschnitt-Folgen für Hans Schönsperger. In: Das Schwäbische Museum, 1930. S. 138-149.

Megjelent a budapesti Egyetemi Könyvtárban Cod. Germ.3. jelzeten őrzött kódex hasonmás kiadásának mellékleteként. Kiadta a Helikon Kiadó. Felelős vezető az ügyvezető igazgató. Készült az Edelbacher Nyomdában, 1993-ban, Bécsben. © Knapp Éva, 1993. Felelős szerkesztő Székely Ervin. A tipográfia Kováts Imre munkája. Megjelent 3,79 (A/5) ív terjedelemben, Plantin betűvel. A szedés és tördelés a kiadó Poltype fényszedő rendszerén készült.

Dieses Heft erscheint als Beilage zur Faksimileausgabe des in der Universitätsbibliothek Budapest unter der Signatur Cod.Germ.3. aufbewahrten Codex. © Éva Knapp, 1993. Herausgegeben im Helikon Verlag, Budapest, 1993. Angefertigt in der Edelbacher Druckerei, Wien, 1993. Gestaltung: Imre Kováts  
HE 405 / ISBN 963 208 205 2

CODEx GERMANICUS



CODEx  
GERMANICUS